مطالعاتی زاویے

ڈاکٹر حنا آفریں

مطالعاتی زاویے

ڈاکٹر حنا آفریں

رابطہ

مکتبہ جامعہ لمیٹڈ
نئی دہلی

نام کتاب : مطالعاتی زاویے

مصنفہ : ڈاکٹر حنا آفریں

سن اشاعت : ۲۰۱۵ء

صفحات : ۲۰۸

قیمت : ۳۰۰ روپے

زیر اہتمام : مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، جامعہ نگر، نئی دہلی

مطبع : نیو پرنٹ سینٹر، کوچہ چیلان، دریا گنج، نئی دہلی۔۲

ملنے کے پتے :

☆ مکتبہ جامعہ لمیٹڈ، اردو بازار، دہلی

☆ نئی کتاب، اوکھلا ہیڈ، نئی دہلی

☆ ایجوکیشنل بک ہاؤس، شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ

☆ دانش محل، امین آباد، لکھنؤ

ISBN : 978-93-82997-37-5

Mutaleati Zawiye

by **Hina Afreen**

1st Edition 2015

Price: Rs.300/-

انتساب

سید غفران احمد

کے نام

فہرست

حصۂ نثر

حصۂ شاعری

مطالعاتی زاویے: ایک تاثر

پچھلی ایک دہائی میں جن نوجوان طلبہ وطالبات کے نام اردو زبان وادب کی فہرست میں جڑے ہیں ان میں ایک نام ڈاکٹر حنا آفریں کا بھی ہے۔ کوئی نام کسی فہرست میں یوں ہی نہیں جڑ جاتا بلکہ اس کے پیچھے نام والے کے کام کا زور ہوتا ہے اور اس زور کے پسِ پردہ اس کی لیاقت، ذہانت، لگن، محنت اور ریاضت کے رنگ کی دبازت پوشیدہ ہوتی ہے۔

حنا آفریں نے اپنے ادبی ذوق وشوق، تنقیدی بصیرت اور علمی استغراق کا ایسا ثبوت دیا کہ ان کی دوسری ہی کتاب ''مرزا عظیم بیگ چغتائی کی ادبی خدمات'' اہل نظر کی توجہ کا مرکز بن گئی۔

'مطالعاتی زاویے' ڈاکٹر حنا آفریں کی تیسری کتاب ہے۔ اس کتاب میں بھی حنا آفریں کی سنجیدگی برقرار ہے بلکہ بعض تحریروں میں استدلالی رنگ پہلے سے کہیں زیادہ گہرا دکھائی دیتا ہے۔ اس کتاب کے مشمولات سے اس بات کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ حنا آفریں کی دلچسپیاں کسی ایک صنفِ ادب یا ادب کی کسی مخصوص جہت تک محدود نہیں ہیں۔ فہرست کے عنوانات مثلاً 'معاصر اردو افسانے پر ایک نگاہ'، 'اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ: ایک مطالعہ'، 'کابلی والا: ایک تجزیاتی مطالعہ'، 'ادب اور سماج کا رشتہ: غضنفر کے ناول دو یہ بانی کے حوالے سے'، 'امیر خسرو اور قومی یکجہتی'، مومن کی غزل گوئی'، 'مشترکہ تہذیب کی تشکیل میں اردو کی صوفیانہ شاعری کا کردار'، وغیرہ بتاتے ہیں کہ ڈاکٹر حنا آفریں شاعری کی باریکیوں کے ساتھ ساتھ فکشن کی شعریات کو بھی سمجھتی ہیں اور پرانے اور نئے ادب پر بھی ان کی نگاہ رہتی ہے۔ ان کے نتائج بتاتے ہیں کہ وہ فن اور فنکار دونوں کی تہہ تک

پہنچنے کی کوشش کرتی ہیں اور یہ بھی دیکھتی ہیں کہ تخلیقی عمل میں معاشرہ، ماحول اور زمانے کا کیا رول ہوتا ہے۔

اپنی بعض تحریروں میں حنا آفریں نے ایسا حنائی جوہر دکھایا ہے کہ آفرین کہنے کو جی کرتا ہے۔

پروفیسر غضنفر علی
ڈائریکٹر
اکادمی برائے فروغِ استعدادِ اردو میڈیم اساتذہ
جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

پیش لفظ

'مطالعاتی زاویے' میرے مضامین کا دوسرا مجموعہ ہے۔ اس کتاب میں مختلف ادبی موضوعات پر لکھے گئے ۱۵ مضامین شامل ہیں۔ کچھ مضامین فکشن، کچھ شاعری اور کچھ تدریسی نوعیت کے ہیں۔ ایک مضمون شخصیت سے متعلق ہے۔ کچھ مضامین غیر مطبوعہ ہیں اور کچھ مختلف ادبی رسائل میں شائع ہوئے ہیں۔ البتہ ترمیم واضافے کے بعد انھیں شاملِ کتاب کرلیا گیا ہے۔

مضامین کی ترتیب میں یہ لحاظ رکھا گیا ہے کہ مجموعی طور پر مطالعاتی اور فکری تسلسل قائم رہے۔ مثلاً پہلے مضمون کے طور پر 'شخصیت کے فروغ میں ادب کا کردار' کو رکھا گیا ہے تاکہ دیگر تخلیقات کے تنقیدی تجزیوں کے مطالعہ سے قبل ہماری زندگی میں ادب کے عمل دخل کا اندازہ ہوسکے۔ اس مضمون میں میری یہ کوشش رہی ہے کہ ادب کس طرح انسان کی شخصیت پر اپنے اثرات مرتب کرتا ہے، اس کو واضح کیا جائے۔

مضمون 'طنز ومزاح نگاری کے فنی مطالبات' میں طنز ومزاح کے فنی تقاضوں پر روشنی ڈالنے سے قبل اس کی اجمالی تعریف اور اقسام پر بھی گفتگو اس غرض سے شامل کرلی گئی ہے کہ طنز ومزاح کا دائرۂ کار واضح ہوجائے۔

'خطوطِ غالبؔ کی روشنی میں دلّی کے تاریخی حالات' مضمون میں غالبؔ کے ان خطوط کا مطالعہ پیش کیا گیا ہے جن میں ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کے واقعات وحالات درج ہوئے ہیں۔ چونکہ غالبؔ اس جنگ کے چشم دید گواہ تھے لہٰذا ان کے ایسے خطوط کی تاریخی اہمیت بہت زیادہ ہوجاتی ہے۔

مضمون 'غبارِ خاطر کا تنقیدی مطالعہ' میں یہ ثابت کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ ابوالکلام

نے یہ خطوط اشاعت کی غرض سے لکھے تھے اور یہ کہ اس میں مکتوب الیہ کی شخصیت کے بجائے مکتوب نگار کی ذات ہی بیشتر جگہ نظر آتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ خطوط کا مجموعہ مکمل طور پر خطوط نگاری کی صفات سے ہم آہنگ نہیں ہوتا، اس میں بعض صفات انشائیہ کی بھی پائی جاتی ہیں۔ مولانا ابوالکلام آزاد کے کئی علمی پہلو ہیں۔ 'غبارِ خاطر' میں ان پہلوؤں پر روشنی پڑتی ہے۔ مضمون 'مولانا ابوالکلام آزاد اور فن موسیقی' میں موصوف کی ایک غیر معروف خصوصیت پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ ظاہر ہے مولانا کی شخصیت سے موسیقی میل نہیں کھاتی لیکن موسیقی کے فن پر جوان کی گہری نظر ہے اس سے علم کے مختلف شعبوں سے ان کی دلچسپی ظاہر ہوتی ہے۔

'فخر الدین علی احمد: ایک عظیم شخصیت' مضمون میں ان کی شخصیت کے ان پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے جو انھیں عظیم تر بنانے میں اہم کردار ادا کرتے ہیں۔ اس مضمون سے ان کی شخصیت اور خدمات کو سمجھنے میں مدد ملتی ہے۔

'معاصر اردو افسانے پر ایک نگاہ' مضمون میں افسانے کی تعریف اور معاصر افسانے کے اہم موضوعات پر اجمالی گفتگو کے بعد اہم ہم عصر افسانہ نگاروں کی تخلیقات اور خصوصیات کا مختصراً جائزہ لیا گیا ہے۔ 'اردو فکشن۔ تنقید و تجزیہ: ایک مطالعہ' میں صغیر افراہیم کے تنقیدی رویے پر گفتگو کرتے ہوئے یہ واضح کرنے کی کوشش کی گئی ہے کہ اردو فکشن کی پوری روایت کو مدِ نظر رکھتے ہوئے وہ فکشن نگاروں کا مطالعہ کس طرح کرتے ہیں۔

اس کے بعد چند اہم فکشن نگاروں کی تخلیقات کا خصوصی مطالعہ بھی الگ الگ کیا گیا ہے۔ مثال کے طور پر رابندر ناتھ ٹیگور کی کہانی 'کابلی والا' اور قرۃ العین حیدر کی کہانی 'فوٹو گرافر' کی فنی خصوصیات پر گفتگو کی گئی ہے۔ غضنفر کے ناول 'دویہ بانی' کا مطالعہ اسی سلسلے کی کڑی ہے۔ اس مضمون میں ناول کا یہ پہلو زیر بحث آیا ہے کہ ادب اور سماج کس طرح لازم و ملزوم ہیں۔

'مشترکہ تہذیب کی تشکیل میں اردو کی صوفیانہ شاعری کا کردار' عنوان کے تحت ولیؔ، مظہر جان جاناں، میر درد، میر تقی میرؔ، مرزا غالبؔ، علامہ اقبالؔ اور اصغرؔ گونڈوی کے ان اشعار کے حوالے سے گفتگو کی گئی ہے جن میں صوفیانہ عقائد و نظریات بیان کیے گئے ہیں اور جو تصوف کے اہم مشرب خدمت خلق کے جذبے سے مختلف قوموں کو جوڑنے کا کام کرتے ہیں۔ حضرت امیر

خسرو نے قومی یکجہتی کے فروغ کے لیے مختلف فنون کو وسیلہ بنایا۔ مضمون بہ عنوان 'امیر خسرو اور قومی یکجہتی' میں امیر خسرو کے اشعار، ان کی پہیلیاں اور راگوں کا مطالعہ اسی نقطۂ نظر سے کیا گیا ہے۔

'مومن کی غزل گوئی' مضمون میں یہ گفتگو کی گئی ہے کہ مومن کی شاعری حسن وعشق کے فقط خارجی پہلوؤں تک محدود نہیں ہے۔ انھوں نے اپنی شاعری میں عاشق کی داخلی کیفیات اور محبوب کے باطنی اوصاف کو بھی نہایت فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

مضمون بعنوان 'تدریسِ قصیدہ کی مبادیات' میں صنف قصیدہ کا مطالعہ اس نہج سے کیا گیا ہے کہ قصیدہ پڑھاتے ہوئے ہم کن تدریسی اصول وضوابط کو ملحوظ رکھیں۔ تدریسی نوعیت کے اس مضمون میں یہ کوشش کی گئی ہے کہ استاد کو ماقبل تدریس، دورانِ تدریس اور مابعد تدریس کی جملہ تفصیلات مہیا ہو جائیں۔

میں اس موقع سے اکادمی برائے فروغِ استعدادِ اردو میڈیم اساتذہ، جامعہ ملیہ اسلامیہ کے ڈائریکٹر پروفیسر غضنفر علی کی ممنون ہوں کہ انھوں نے میری گزارش پر اس کتاب سے متعلق اپنی قیمتی رائے ظاہر کی اور موقع بہ موقع اپنے مفید مشوروں سے نوازتے رہے۔ اسی اکادمی کے استاد ڈاکٹر واحد نظیر کا بھی شکریہ ادا کرتی ہوں جنھوں نے وقتاً فوقتاً اپنے علمی مشوروں سے نوازا۔ استاد محترم پروفیسر قاضی جمال حسین کی ممنون ہوں، جنھوں نے کتاب شائع کروانے سے متعلق میری حوصلہ افزائی کی۔ میں اپنے سرپرست پروفیسر صغیر افراہیم کا بھی تہہ دل سے شکریہ ادا کرتی ہوں کہ انھوں نے قدم قدم پر میری رہنمائی کی۔ اخیر میں ان تمام احباب و متعلقین کا بہت بہت شکریہ، جنھوں نے میری مدد اور حوصلہ افزائی کی۔

حنا آفریں

اکادمی برائے فروغِ استعدادِ اردو میڈیم اساتذہ

جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

حصۂ نثر

شخصیت کے فروغ میں ادب کا کردار

شخصیت انسان کے ظاہر و باطن کا آئینہ ہوتی ہے جس کا اظہار انسان کے افعال و کردار اور خیالات و افکار سے ہوتا ہے۔ دوسرے لفظوں میں کہا جا سکتا ہے کہ شخصیت انسان کی جسمانی، ذہنی اور تہذیبی خصوصیات کی اجتماعی شکل ہے۔ اس طرح متوازن شخصیت کے لیے فرد کا نہ صرف جسمانی طور پر بلکہ ذہنی طور پر بھی صحت مند ہونا ضروری ہے۔ شخصیت ایک ایسا پیچیدہ وصف ہے جس کی مکمل تعریف ممکن نہیں۔ شخصیت کی نشو ونما میں اثر انداز ہونے والے اسباب پر غور کریں تو انھیں دو قسموں میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ پہلے کا تعلق خاندان اور دوسرے کا تعلق ماحول سے ہے۔ اس دنیا میں ہر فرد ایک خاص جسمانی بناوٹ اور خصوصیت کے ساتھ پیدا ہوتا ہے۔ اپنی جسمانی خوبیوں کی وجہ سے وہ پیدائش سے موت تک دوسرے لوگوں سے انفرادیت کا حامل ہوتا ہے۔ شکل و شباہت، رنگ، قد، جسامت اور صحت کا تعلق بہت حد تک آبا واجداد سے ہوتا ہے۔ یہ خوبیاں الگ الگ طریقے سے انسان کی شخصیت کی نشو ونما میں اپنا کردار ادا کرتی ہیں۔ مثلاً اچھی شکل و شباہت، متوازن جسامت اور صحت مند انسان کسی موقع سے احساس کمتری کا شکار نہیں ہوتا۔ رفتہ رفتہ اس کی شخصیت میں خود اعتمادی اور مزاج میں شگفتگی داخل ہوتی جاتی ہے۔ اس کے برعکس کوئی شخص لاغر اور مریض ہو تو اس میں ہچکچاہٹ ہوتی ہے اور دھیرے دھیرے ایک خاص طرح کے نفسیاتی دباؤ سے اس کی شخصیت متاثر ہوتی رہتی ہے۔ ماحولیاتی اسباب میں گھریلو ماحول، پاس پڑوس، مالی حالت، اسکول، ابلاغِ عامہ، مذہب اور تہذیب انسان کی شخصیت کو متاثر کرتے ہیں۔

بچے کا سابقہ سب سے پہلے گھر والوں کے ساتھ ہی پڑتا ہے۔ اس لیے گھریلو ماحول کا اس کی شخصیت پر اثر پڑنا لازمی ہے۔ ماں باپ، بھائی بہن، ملازم اور دوسرے افراد کے اچھے یا

برے سلوک سے اس کی شخصیت ترتیب پاتی ہے۔ بچہ جیسے جیسے بڑا ہوتا ہے اس کا سماجی دائرہ وسیع ہوتا جاتا ہے۔ آس پاس کے افراد اور بچوں سے اس کا رابطہ ہوتا ہے جس کے اثرات اس کی شخصیت پر مرتب ہوتے ہیں۔ دوستوں کے ساتھ کھیل کھیل میں وہ اصولوں کی پابندی، عزم، حوصلہ، قیادت اور سماج سے ہم آہنگ ہونے جیسی صلاحیتیں حاصل کرتا رہتا ہے۔ گھر خاندان کی مالی حالت بھی شخصیت کو متاثر کرتی ہے۔ غربت اور ضرورت کی وجہ سے کئی اخلاقی خرابیاں بچے میں پیدا ہوجاتی ہیں۔ موجودہ دور میں ابلاغِ عامہ کے مختلف ذرائع کا رول شخصیت کی نشوونما میں اہم ہوگیا ہے۔ ریڈیو، ٹی وی، فلم، رسائل واخبارات جیسے وسائل زندگی کے تمام پہلوؤں کو متاثر کرتے ہیں۔ شخصیت بھی ان کے اثرات سے محفوظ نہیں رہ سکتی۔ اسی طرح مذہب اور ثقافت کی حصہ داری شخصیت کے فروغ میں نہایت اہم ہے۔ دنیا کے تمام مذاہب کی کچھ بنیادی تعلیمات ہیں، جنھیں اس مذہب کے پیروکار دل و دماغ سے قبول کرتے ہیں اور انھیں کے مطابق زندگی گزارتے ہیں ۔ تہذیبی رکھ رکھاؤ اور رسم ورواج سے عقیدت بھی شخصیت کو متاثر کرتی ہے۔ احترام، حکم کی تعمیل، وطن دوستی، مہمان نوازی، فرض شناسی، ایمانداری اور دوسرے اقدار کی پاسداری جیسے اوصاف سے شخصیت کو متوازن اور پُرکشش بنانے میں مذہب اور ثقافت کا نمایاں کردار ہے۔

ان تمام عوامل کے علاوہ اسکول یعنی تعلیم گاہوں کی اہمیت اس لیے زیادہ ہے کہ یہاں شخصیت سازی کا باضابطہ اہتمام ہوتا ہے۔ نصاب کی تیاری سے لے کر تدریس تک ایک خاص مقصد کارفرما ہوتا ہے اور ایسا ماحول تیار کیا جاتا ہے کہ بچہ مثبت اثرات قبول کرے۔ اسکول میں طالب علموں کو تعلیمی، اخلاقی، سماجی، جسمانی، ذہنی، جذباتی اور دماغی نشوونما کے مواقع فراہم کیے جاتے ہیں تاکہ وہ اپنی شخصیت کا مکمل فروغ کرسکیں۔ ان تفصیلات سے بہ آسانی اندازہ لگایا جاسکتا ہے کہ مذکورہ تمام عوامل میں ادب کسی نہ کسی طرح اپنی موجودگی کا نہ صرف احساس دلاتا ہے بلکہ ان عوامل کو خوبصورت اور جامع بنانے میں معاونت بھی کرتا ہے۔ ادب کی ان ہی اہمیتوں کا ذکر کرتے ہوئے محمد حسن رقم طراز ہیں:

'۔۔۔ادب محض نئے مضمون پیدا کرنا یا محض اسلوب میں نئی

تازگی پیدا کرنے سے عبارت نہیں ہے بلکہ اس کا مقصد زیادہ اہم ہے اور وہ زندگی کو نئے رخ سے دیکھنے اور پہچاننے کی کوشش بھی ہے اور اس کی ناہمواریوں کو آئینہ دکھانے اور انھیں بدلنے کا حوصلہ بھی۔ اور یہی نئی بصیرت ادب کے ذریعے حاصل ہوتی ہے ایسے ادب پاروں میں بھی جو بظاہر محض عشقیہ ہیں اور جن میں کوئی گہرے معنی پوشیدہ معلوم نہیں ہوتے اس قسم کی بصیرت چھپی ہوتی ہے۔۔۔۔'

(ادبیات شناسی، از محمد حسن ص ۱۶۷)

ادب تہذیبی ورثے کا محافظ اور اسے آئندہ نسلوں میں منتقل کرنے کا ذریعہ ہے۔ یہ انسانی زندگی کی تفہیم بھی کرتا ہے اور جمالیاتی ذوق کی تربیت بھی۔ یہ وہ فن لطیف ہے جو نہ صرف جذبات و کیفیات اور احساسات وادراک کی ترجمانی کرتا ہے بلکہ قاری اور سامع کے ظاہر و باطن کی تربیت بھی کرتا ہے۔ ادب کے مقاصد اور دائرۂ کار پر گفتگو کرتے ہوئے اس کی مختلف تعریفیں پیش کی گئی ہیں۔ کسی نے اسے انسانی جذبات کا ترجمان، کسی نے مسرت و بصیرت کی آگہی، کسی نے زندگی کی حقیقت نگاری اور کسی نے آرٹ سے تعبیر کیا ہے۔ اس میں کوئی شبہ نہیں کہ ادب گہرے مشاہدے اور بصیرت کا حامل ہوتا ہے۔ یہ انسانی ذہن وفکر کی سطح کو بلند، روح کو بالیدہ اور زندگی کو خوبصورت بناتا ہے۔ گویا ادب شخصیت کے ان پہلوؤں کو زیادہ متاثر کرتا ہے جن کا تعلق باطن سے ہے لیکن اس کا مطلب یہ ہرگز نہیں کہ شخصیت کے ظاہر سے اس کا کوئی سروکار نہیں ہوتا۔ شخصیت کے فروغ میں ادب کتنا مضبوط کردار ادا کرتا ہے، اس پر گفتگو سے قبل یہ وضاحت ضروری ہے کہ ہم کن تحریروں کو ادب سے تعبیر کر سکتے ہیں اور غیر ادبی تحریریں کون سی ہیں۔ اس سلسلے میں 'اردو زبان کی تدریس' کے مصنف لکھتے ہیں:

'دراصل ادب، زبان کی تحریری شکل ہے لیکن ہر تحریر ادب نہیں ہوتی۔ تحریر کسی قسم کی بھی ہو اس میں کسی نہ کسی امر کا بیان ہوتا ہے، لیکن ہر بیان ادب نہیں ہوتا۔ مثال کے طور پر زرعی

اصلاحات پر ایک کتاب لکھی جا سکتی ہے، جس میں بیان کے ساتھ ساتھ حسن بیان بھی ہو سکتا ہے۔ لیکن یہ کتاب بوجوہ ادب کے زمرے میں نہیں داخل کی جا سکتی۔ گویا کسی تحریر کو ادب بننے کے لیے کچھ اور خصوصیت درکار ہے اور وہ ہے تخلیقی پیرایہ، جو ادیب کی شخصیت کا آئینہ دار ہوتا ہے۔ اسی سے اس کا انفرادی اسلوب متعین ہوتا ہے۔ اسی کی بنیاد پر یہ اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ نثر پارہ غالبؔ کا ہے، سرسیدؔ کا ہے یا حالیؔ کا۔ زبان و بیان اور ترتیب و تشکیل کے اعتبار سے ان کے درمیان تمیز کی جا سکتی ہے اور اسلوب کے لحاظ سے نثر کی قسم کا تعین کیا جا سکتا ہے، یعنی نثر اگر محض واقعاتی ہے یا اس کے اندر علوم و فنون کا بیان ہے تو وہ علمی نثر کہلائے گی لیکن جب پیرایۂ بیان تخلیقی ہو اور مصنف کی رائے تخیل میں سموئی ہوئی ہو تو اس وقت وہ نثر ادبی نثر کا منصب حاصل کر لیتی ہے۔ ادبی نثر میں فنکار عبارت کی تشکیل کرتے وقت الفاظ کے انتخاب اور ان کے تخلیقی استعمال پر زور دیتا ہے اور انھیں تخیل کے سانچے میں اس طرح ڈھال سکتا ہے کہ صورت و معنی کا حسین امتزاج پیدا ہو جائے۔

(اردو زبان کی تدریس، از معین الدین ص ۲۴ تا ۲۵)

ادب چونکہ غیر معمولی ذہنوں کی پیداوار ہوتا ہے اس لیے اس کی حیثیت زبان و بیان کے بہترین نمونے کی بھی ہوتی ہے۔ ادب کی تخلیق وہی شخص کر سکتا ہے جو عرفانِ ذات اور عرفان حیات کا حامل ہو۔ پھر اس کے اندر یہ ہنر ہو کہ وہ اپنی ذہنی اور روحانی صلاحیتوں کو تجربات و احساسات سے ہم آہنگ کر کے گرد و پیش کی زندگی اور دنیا کو خوبصورت بنا سکے۔ ادب مثالی اور مثبت قدروں کی نشاندہی کرتا ہے۔ منفی اور تاریک پہلوؤں کے برے نتائج سے آگاہ کرتا ہے۔ انسانی ذہن و فکر کی ایسی تربیت کرتا ہے کہ مایوسی اور افسردگی کی فضا میں بھی امید کی کرن جھلملاتی

رہتی ہے۔ مصائب سے لڑنے کا حوصلہ شخصیت کا وہ جوہر ہے جو انسان کو ٹوٹنے اور بکھرنے نہیں دیتا۔ نذیر احمد کے اصلاحی ناولوں نے قوم و ملت کی جو ذہنی تربیت کی ہے اس سے کسے انکار ہو سکتا ہے۔ سرسید، حالؔی اور چکبستؔ جیسے ادبا و شعرا کی نثری اور شعری نگارشات سے تہذیبی، فکری اور وطن دوستی کی سطح پر جو انقلاب برپا ہوا وہ محض متعلقہ عہد کے لیے ہی تاریخی حیثیت نہیں رکھتا۔ یہ وہ انقلاب تھا جس نے آئندہ نسلوں کی شخصیت کی تعمیر میں بھی نمایاں کردار ادا کیا۔

ادب ہمیں سماج اور مختلف النوع سماجی طبقوں سے ہم آہنگ ہونے کی بھی ترغیب دیتا ہے۔ یہ ہماری اخلاقی خرابیوں اور برائیوں پر نگاہ رکھتا ہے لیکن اصلاح کا طریقہ ناصحانہ اور خشک وعظ کی طرح اکتانے والا نہیں ہوتا۔ یہ زخم کی نشاندہی کرتا ہے، مرہم بھی مہیا کرتا ہے مگر اس کے استعمال پر مصر نہیں ہوتا بلکہ لطیف اشارے اور خوبصورت پیرایے میں اچھے اور برے کا فرق واضح کر دیتا ہے۔ پریم چند کا افسانہ 'کفن' اور منٹو کے 'سیاہ حاشیے' میں خود غرضی، فریب اور سماجی رشتوں کی پامالی کے جو بدنما چہرے ابھرتے ہیں وہ اخلاقی زوال کی نشاندہی کرتے ہی ہیں لیکن یہ تحریریں ادب کا لازوال حصہ اس لیے بن سکی ہیں کہ ان کا اسلوب ناصحانہ نہیں، فنکارانہ ہے۔ یہ تحریریں پڑھتے ہوئے ہماری شخصیت کا وہ حصہ نشو و نمائی کے مرحلے سے گزرتا رہتا ہے جو اخلاقیات اور معاشرتی طور طریقے سے متعلق ہے۔ یہاں یہ بات قابلِ ذکر ہے کہ جب کسی ادبی نگارش کا مطالعہ کرتے ہوئے ہمارے جذبات و احساسات بیدار ہونے لگتے ہیں اور ہم اپنے سوچنے سمجھنے میں تبدیلی محسوس کرتے ہیں تو دراصل ہماری شخصیت اثر قبول کر رہی ہوتی ہے۔ بڈھیا کی تکلیف سے بے نیاز مادھو اور گھیسو کے مفاد کا سارا عمل جہاں انسانی بے حسی کو ظاہر کرتا ہے وہیں یہ بھی بتاتا ہے کہ جبر و استحصال نے انسانی سماج کو تنزلی کے اس موڑ پر لا کھڑا کیا ہے کہ حیوانیت بھی شرمسار ہے لیکن تخلیق کار اس کی مذمت کیے بغیر یا کوئی ناصحانہ طریقہ اپنائے بغیر قاری کی ذہن سازی میں کامیاب ہو جاتا ہے۔ انسان اور حیوان میں یہی فرق ہے کہ حس تو دونوں ہی رکھتے ہیں لیکن انسانی حس میں مربوط شعور بھی شامل ہے اور جانور کی حس تربیت سے محروم ہے۔

افسانوی نثر کی دوسری قسمیں مثلاً داستان، ڈراما اور ناول وغیرہ کے مطالعے سے جہاں فکری اور جذباتی پہلو کی تربیت ہوتی ہے وہیں شخصیت کا وہ پہلو بھی نشو و نما پاتا ہے جس کا تعلق

اظہار خیال سے ہے۔ اپنے احساسات کو مناسب پیرایۂ اظہار عطا کرنا، مشاہدات و تجربات کو لفظی پیکر میں ڈھالنا، عبارت کو درست طریقے سے پڑھنا اور سمجھنا اور ذخیرۂ الفاظ میں اضافہ کرنا وہ صلاحیتیں ہیں جن سے شخصیت میں نکھار پیدا ہوتا ہے۔ داستان پڑھتے ہوئے جب ہم طلسمی فضا، غیر معمولی واقعات، تخیلاتی ماحول اور مافوق الفطرت عناصر سے دوچار ہوتے ہیں تو ہماری حقیقی زندگی سے ان کا کوئی تعلق نہیں ہونے کے باوجود کہیں نہ کہیں ہماری فکری پرورش کے لیے نئی راہ ہموار کرتا ہے۔ ہم وقتی طور پر ہی سہی ایک خاص ذہنی آسودگی اور خوشی محسوس کرتے ہیں۔ یہاں قصہ در قصہ بیان کرنے کی تکنیک سے ہماری ذہنی مشق بھی ہوتی ہے کہ ہم واقعات و معاملات کو مخصوص ربط وضبط کے ساتھ جوڑ اور سمجھ سکیں۔ امیر حمزہ اور حاتم طائی جیسے کردار داستانوی ہونے کے باوجود اپنی جرأت مندی، سخت کوشی، حق جوئی کے ذریعے یہ سبق دے جاتے ہیں کہ اگر انسان میں سچی لگن اور جوجھنے کا حوصلہ ہو تو کامیابی یقینی ہے۔ داستانیں ہمیں قدیم تہذیب و تمدن سے وابستہ کر کے حق و باطل کے تصادم اور پھر حق کی فتح یابی کے ذریعہ ان اخلاقی اوصاف سے بھی آراستہ کرتی ہیں کہ برائی میں ذلت ہے، بھلائی میں سربلندی اور باطل میں شکست ہے، حق میں فتح یابی وغیرہ۔

ناول، افسانہ اور داستان کی طرح ڈراما بھی موضوعی نقطۂ نظر سے گرچہ ایک جیسے اثرات ہی مرتب کرتا ہے لیکن یہ مکالماتی ہونے کی وجہ سے شخصیت کو چند دیگر خصائص سے بھی آراستہ کرتا ہے۔ مثلاً مکالمے کی ادائیگی میں لہجے کا اُتار چڑھاؤ، جسمانی حرکات و سکنات اور چہرے کے تاثرات کا مناسب استعمال وہ ہنر ہے جس سے شخصیت پُرکشش اور اثر دار ہوتی ہے۔ ان خصوصیات کی مشق کے لیے ڈرامے کا مطالعہ اور مشاہدہ بلاشبہ اہمیت کا حامل ہے۔

شخصیت پر نثری ادب کے اثرات پر گفتگو کے بعد ایک نظر شعری ادب پر بھی ڈالتے ہیں۔ نثری ادب کے مقابلے شعری ادب میں اظہار کے وسیلے زیادہ ہیں۔ زندگی کے تجربات و مشاہدات پیش کرنے کے لیے یہاں مختلف شکل و صورت یعنی صنفیں کام میں لائی جاتی ہیں۔ غزل، نظم، نظم معریٰ، آزاد نظم، مثنوی، قصیدہ، مرثیہ، رباعی، قطعہ، شہر آشوب، واسوخت، ریختی وغیرہ وہ شعری طریقے ہیں جو الگ الگ رنگ و آہنگ اور اثر آفرینی کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لیکن

ان کے مقاصد پر غور کریں تو شخصیت کے جمالیاتی اور وجدانی پہلو کا فروغ اولیت کا درجہ رکھتا ہے۔ شعر کی نمایاں خصوصیت آہنگ اور موسیقی ہے۔ اگر قاری یا سامع کی جمالیاتی حس بیدار ہو تو اچھا شعر اسے ٹھہر کر سوچنے کے لیے مجبور کر دیتا ہے۔ یہ ہمیں ایسے تجربات سے دوچار کرتا ہے جن سے حسیت کا فروغ، جذبات کی تربیت اور سحر آفریں کیفیت سے لطف و انبساط کے سامان مہیا ہوتے ہیں۔ شاعری ہمیں یہ موقع بھی فراہم کرتی ہے کہ ہم اپنے تخیل کی نشو و نما کر سکیں۔ نیز ادبی، جمالیاتی اور وجدانی اقدار سے شخصیت میں نکھار پیدا کر سکیں۔ شعری تدریس کی غرض و غایت پر روشنی ڈالتے ہوئے شخصیت پر اس کے اثرات کا ذکر محترمہ زبیدہ حبیب اس طرح کرتی ہیں:

> 'شعر خواہ نظم یا غزل کا ہو شاعر کے احساسات، جذبات اور تاثرات کا اظہار کرتا ہے اور قاری و سامع کے احساسِ لطیف کی پرورش کرتا ہے۔ اس میں ترنم، لے اور آہنگ ہے۔ جذبے کی شدت اور تخیل کی پرواز ہے۔ فکر و خیال کے عمیق اور باریک سے باریک نکتوں کو شاعر اپنی گرفت میں لے کر شعر میں ڈھال دیتا ہے جو لطف و انبساط کی وجہ بن جاتا ہے اور قاری و سامع کے اندر استحسانِ شعر کا مادہ پیدا کرتا ہے۔ کسی بھی شعر کو پڑھنے پڑھانے کا مقصد بھی یہی ہے۔'
>
> (تدریس اردو، از زبیدہ حبیب ص ۴۱)

احساس لطیف، جذبے کی شدت، تخیل کی پرواز اور لطف و انبساط کا حصول کسی بھی شخصیت کی وہ خوبیاں ہیں جو انسان کو باطنی طور پر اس لائق بنا دیتی ہیں کہ وہ کسی شے کو حقیقی تناظر میں بھی دیکھ سکے اور دوسری اشیا سے مربوط کر کے بھی اس کی اہمیت کا اندازہ لگا سکے۔ الطاف حسین حالؔی کی نظم 'مٹی کا دیا' پر غور کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ اس سے کسی کی مدد کرنے جیسے اخلاقی جذبے کی ہی ترغیب نہیں ہوتی بلکہ ہم اپنے شعور کو اس لائق بھی بناتے ہیں کہ چراغ کی حقیقی اہمیت کیا ہے اور اس چراغ کے مناسب استعمال سے محلوں میں جلنے والے جھاڑ فانوس زیادہ روشنی رکھنے کے باوجود کس طرح کمتر ہیں۔ اس طرح ہمارے سوچنے میں یہ نقطۂ نظر پیدا ہو جاتا ہے کہ کسی بھی چیز کی

اہمیت کا انحصار اس پر ہے کہ وہ دنیا اور اہلِ دنیا کے لیے کتنی نفع بخش ہے۔ اسی طرح اصغر گونڈوی کی غزل کا شعر ہے:

نظر اس حسن پر ٹھہرے تو آخر کس طرح ٹھہرے
کبھی جو پھول بن جائے کبھی رخسار بن جائے

اس ایک شعر میں احساسِ لطیف، جذبے کی شدت، تخیل کی پرواز اور لطف و انبساط سب کچھ موجود ہے۔ یہاں ہماری یہ فکری تربیت ہوتی ہے کہ جب جذبے میں شدت ہو تو ایک شے کئی طور سے ہمیں متاثر کرتی ہے۔ اردو شاعری کا پورا تشبیہاتی اور استعاراتی نظام اسی حقیقت کو آئینہ کرتا ہے۔ علامہ اقبالؔ کی شاعری کا تقریباً پورا فلسفیانہ نظام اسی پر قائم ہے کہ انسان کس طرح اپنی شخصیت میں وہ جوہر پیدا کر سکے جو بنی نوع آدم کا منصب ہے۔

اس مطالعے سے یہ نتیجہ اخذ کیا جا سکتا ہے کہ ہماری سماجی زندگی کے مختلف شعبے ہیں جہاں شخصیت اثر بھی قبول کرتی ہے اور موقع بہ موقع ان اثرات کا اظہار بھی ہوتا رہتا ہے جس سے یہ رائے قائم ہوتی ہے کہ کس کی شخصیت کیسی ہے۔ سماجی زندگی کے شعبوں پر غور کریں تو اندازہ ہوتا ہے کہ ادب کا تعلق زندگی کے اس حصے سے زیادہ گہرا ہے جو تہذیبی اقدار سے متعلق ہے۔ یہ زندگی کے داخلی اور خارجی حقائق کی ترجمانی احساس کی بنیاد پر کرتا ہے۔ یہ اپنے اسلوب میں تناسب اور حسن کے ساتھ ایسی تخلیقی بصیرت رکھتا ہے کہ قاری یا سامع کے احساسِ جمال کی تسکین ہو اور جذبے اور احساس میں نئے تجربوں کا اضافہ ہو۔ اس سے شخصیت میں وہ خوبی پیدا ہوتی ہے جو انسانی زندگی اور انسانی فطرت کو سمجھنے سمجھانے میں معاون ہوتی ہے۔ ساتھ ہی جس سے اخلاقی اقدار کی تفہیم و ترویج کا سلیقہ پیدا ہوتا ہے۔ جمالیاتی ذوق کی نشو و نما اور ثقافتی ورثے کی ترسیل کے شعور سے شخصیت کو مزید پرکشش اور متوازن بنانے میں ادب نمایاں کردار ادا کرتا ہے۔

طنز و مزاح نگاری کے فنّی مطالبات

انسان کو دوسرے جانداروں پر جو برتری حاصل ہے اس میں تکلم، ترنم اور تبسم کو کلیدی درجہ دیا جاسکتا ہے۔ ہنسنا اور رونا انسانی فطرت میں شامل ہے۔ انسانی زندگی کے لیے مسرت اور غم لازم و ملزوم ہیں یعنی رنج و راحت، خوشی و غم، امید و نا امیدی، انھیں تضادات سے زندگی عبارت ہے۔ دنیا کی نیرنگی و رعنائی اسی تضاد کی وجہ سے ہے۔ زندگی کی ناہمواری انسان کو کبھی زندگی سے بے زار کرتی ہے تو کبھی زندگی گزارنے کا سلیقہ اور حوصلہ عطا کرتی ہے کیونکہ انسان کا دل آرزوؤں اور خواہشوں کی آماجگاہ ہے جو انسانی زندگی میں نشیب و فراز کا سبب ہے اور اسی وجہ سے انسان کبھی کسی کی ہمدردی حاصل کرتا ہے اور کبھی طنز کا نشانہ بنتا ہے۔ انسانی زندگی کا یہی تنوع طنز و مزاح کا نقطۂ آغاز ہے۔

جس دنیا میں ہم رہتے ہیں وہ تکمیل سے خالی ہے۔ یہ ناتمامی انسان اور انسانی فطرت کا امتیاز ہے۔ حالات کی سازگاری اور ناسازگاری اسی ناتمامی کا نتیجہ ہے۔ انسان ناتمامی اور ناموزونیت کو نشانۂ تمسخر بناتا ہے جس سے ہنسی کو تحریک ملتی ہے۔

ہنسی کے محرکات کیا ہیں؟ یا پھر یہ کہ ہنسی کن صورتوں میں آتی ہے یہ اپنے آپ میں غور وفکر کا موضوع ہے۔ علمائے فن نے ہنسی کے جو محرکات بیان کیے ہیں ان کا احاطہ درج ذیل نکات کے تحت کیا جاسکتا ہے۔

(۱) جب کسی بات کو بڑھا چڑھا کر بیان کیا جائے یعنی اس میں مبالغہ آرائی کی جائے اس وقت بھی ہمیں ہنسی آتی ہے۔ مثلاً کارٹون یا بھانڈوں کی نقالی میں جو مبالغہ آرائی ہوتی ہے اس پر ہم بے ساختہ ہنس دیتے ہیں۔

(۲) اس کے علاوہ جب کسی چیز کو بہت کم کر کے بیان کیا جاتا ہے یعنی اس کی جو شکل وصورت یا وضع قطع ہے اسے کم بتایا جائے تب بھی ہنسی کو تحریک ملتی ہے جیسے کسی بہت لمبے قد کے انسان کو تناسب اعضا کی مثال میں پیش کرنا۔

(۳) یا پھر یہ کہ کسی شے کو برعکس ظاہر کرنے پر بھی ہنسی آتی ہے مثلاً کالے رنگ والے انسان کو گورا کہنا۔

(۴) غیر معمولی چیزیں بھی ہنسی کا محرک ہوتی ہیں یعنی معمول سے ہٹ کر جو بات ہو اس پر بھی ہم ہنستے ہیں جیسے رات کے وقت جب بارش بھی نہ ہو رہی ہو کوئی چھاتا لگا کر نکلے۔ دھوپ میں یا بارش میں چھاتا لگانا تو عام بات ہے لیکن اگر یہی چھاتا رات میں بغیر بارش کے لگایا جائے تو اس غیر معمولی بات پر ہنسی کو تحریک ملتی ہے۔

(۵) جب غیر منطقی بات کو منطقی بنا کر پیش کیا جائے تو ہم اس صورت پر بھی ہنس دیتے ہیں۔ مثلاً

> 'ان کا علم الحیوانات اس قدر کتابی یعنی ناقص ہے کہ ہمارے بچے جس دن بازار سے طوطے کا پہلا جوڑا خرید کر لائے تو ان سے دریافت کیا چچا جان، ان میں نر کون سا ہے اور مادہ کون سی؟ فاضل پروفیسر نے چار منٹ تک سوال اور جوڑے کو الٹ پلٹ کر دیکھا اور پھر محتاط انداز میں فرمایا بیٹا! یہ بہت طوطا چشم جانور ہوتا ہے۔ ابھی دو تین مہینے اور دیکھو۔ دونوں میں جو پہلے انڈے دینا شروع کر دے وہی مادہ ہوگی۔'

(خاکم بدہن از مشتاق احمد یوسفی ص ۵۲)

اس اقتباس میں پروفیسر صاحب بچوں کی بات کا جواب ایسے دیتے ہیں کہ شروع میں تو یہ لگتا ہے کہ کوئی منطقی بات کہنے جا رہے ہیں لیکن جواب قاری یا سامع کے خلاف غیر منطقی ہوتا ہے۔ ساتھ ہی پروفیسر صاحب کے کہنے کا انداز بھی برجستہ اور برمحل ہے جس میں وہ غیر منطقی بات کو صحیح ثابت کرنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس میں غیر متوقع اور برمحل بیان کے درمیان ہم آہنگی سے مزاح کو تحریک ملتی ہے۔

(۶) عدم تناسب اور عدم موزونیت بھی ہنسی کا محرک ہے۔ مثلاً جب کوئی مسخرا الٹی سیدھی حرکتیں کرتا ہے تو ہمیں اس کے اس عدم تناسب اور عدم موزونیت پر بھی ہنسی آتی ہے۔
(۷) جب کوئی چھوٹا کسی بڑے کی نقل کرے اور اس کا بھیس بنائے تب بھی ہنسی کو تحریک ملتی ہے جیسے کوئی بچہ کسی بوڑھے آدمی کی نقل کرتے ہوئے ہاتھ میں ڈنڈا لے کر جھک کر چلے۔
(۸) جب کوئی اعلیٰ اور عظیم شخصیت ادنیٰ کا بھیس بنائے تب بھی ہنسی آتی ہے۔
(۹) جب کوئی کام توقع کے خلاف ہو تو بھی ہنسی آتی ہے جیسے کوئی شخص بیچ راستے میں اچانک چلتے چلتے گر پڑے اور سر سے لے کر پیر تک کیچڑ میں لت پت ہو جائے۔
(۱۰) اگر کسی کو اس کی صلاحیت سے بڑھ کر کچھ ملے تو ناظرین یا سامعین طنزیہ ہنسی ہنستے ہیں۔ مثلاً جب کوئی شخص کسی تقریری مقابلے میں حصہ لیتا ہے اور وہ بہت اچھا نہ بولنے پر بھی اوّل انعام پائے۔
(۱۱) بے محل حرکات یا پھر یہ کہ الفاظ کے غلط تلفظ پر بھی ہنسی کو تحریک ملتی ہے مثلاً شمع کے بجائے سمع، زمین کے بجائے جمین بولا جائے۔
(۱۲) الفاظ اور حرکات کے تصرف باہمی سے بھی ہنسی آتی ہے۔ مثلاً کوئی بچہ اپنے دونوں ہاتھوں میں ایک ایک گلاس لیے جا رہا ہے۔ اچانک ایک گلاس اس کے ہاتھ سے گر کر ٹوٹ جاتا ہے تو اس کی ماں کے پوچھنے پر کہ گلاس کیسے گرا؟ وہ جواب دینے کے ساتھ ہی دوسرے کو بھی گرا دے کہ ایسے۔
(۱۳) کبھی کبھی ہم خود پر بھی ہنستے ہیں یعنی جب ہم سے اتفاقاً کوئی ایسی بات سرزد ہو جائے جو مندرجہ بالا نکات کے عین مطابق ہوں تو زیرِ لب مسکراہٹ سے خود کو باز نہیں رکھ پاتے۔

ہنسنے کا مقصد محض ہنسنا اور ہنسانا ہے نہ کہ کسی کی اصلاح کرنا۔ البتہ بالواسطہ طور پر ہنسی بیماریوں کے لیے طبیب حاذق ثابت ہوتی ہے۔ مثلاً چند لوگوں کی مجلس میں کسی مسئلے پر کشاکش کے آثار پیدا ہو گئے۔ ہر شخص اپنے اعصاب پر ایک تناؤ محسوس کرنے لگا۔ لیکن پھر کسی نے کوئی ظرافت آمیز فقرہ یا تبسم خیز جملہ کہہ دیا۔ لوگوں کو ہنسی آ گئی، جس سے کہ اعصاب پرسکون ہو گئے اور ماحول خوشگوار ہو گیا۔ چنانچہ زندگی کی سنجیدگی اور ماحول کی ٹھوس مادیت جو قریب قریب ہر شے پر

غالب ہے، انسان کے ہنسنے کے عمل سے کم ہو جاتی ہے۔اس طرح ہنسی کو انسان کی نفسیاتی الجھنوں اور ذہنی وجسمانی تناؤ کو دور کرنے کا کامیاب وسیلہ قرار دیا گیا ہے۔ہنسی کے متعلق مشتاق احمد یوسفی لکھتے ہیں:

'میرا یہ دعویٰ نہیں کہ ہنسنے سے بال کالے ہو جاتے ہیں۔اتنا ضرور ہے کہ پھر وہ اتنے برے نہیں معلوم ہوتے۔بالفعل اس سے بھی غرض نہیں کہ اس خندۂ مکرر سے میرے سوا کسی اور کی اصلاح بھی ہوتی ہے یا نہیں۔ہنسنے کی آزادی فی نفسہ تقریر کی آزادی سے کہیں زیادہ مقدم ومقدس ہے۔میرا عقیدہ ہے کہ جو قوم اپنے آپ پر جی کھول کر ہنس سکتی ہے وہ کبھی غلام نہیں ہو سکتی۔'

(چراغ تلے از مشتاق احمد یوسفی ص ۱۸)

یوسفی کے مطابق ایسا نہیں ہے کہ ہنسنے سے پریشانی دور ہو جاتی ہے البتہ کم ضرور ہو جاتی ہے کیونکہ ہنسنے سے انسان کے اعصاب پرسکون ہو جاتے ہیں جو اس عمل سے پیشتر پریشانی کے سبب تناؤ میں تھے۔ہنسی کو برقرار رکھنے اور اس کی مختلف صورتوں کو فروغ دینے کے لیے تقریر و تحریر، حرکات وسکنات، اصوات والفاظ کا سہارا لیا جاتا ہے۔رفتہ رفتہ اس ہنسنے اور ہنسانے کے جذبے نے طنز ومزاح کی صورت اختیار کی اور پھر یہ کہ مزاح نگاری ادب میں ایک مستقل فن بن گئی۔

طنز ومزاح اپنی ماہیت اور عمل میں ایک دوسرے سے مختلف اور بعض صورتوں میں متضاد ہونے کے باوجود باہم قریب ہیں۔طنز کے لیے انگریزی لفظ Satire اور مزاح کے لیے Humour کا استعمال ہوتا ہے۔مزاح مسرت وانبساط کا سبب ہے۔مزاح کی حقیقت پر روشنی ڈالتے ہوئے مشتاق احمد یوسفی لکھتے ہیں:

'وار ذرا اوچھا پڑے، یا بس ایک روایتی آنچ کی کسر رہ جائے تو لوگ اسے بالعموم طنز سے تعبیر کرتے ہیں ورنہ مزاح۔ہاتھ آئے تو بت، ہاتھ نہ آئے تو خدا ہے اور جہاں یہ صورت ہو تو خام فنکار

کے لیے طنز ایک مقدس جھنجلاہٹ کا اظہار بن کر رہ جاتا
ہے۔۔۔۔سادہ وپرکار کا طنز ہے بڑی جان جوکھوں کا کام۔
بڑے بڑوں کے جی چھوٹ جاتے ہیں۔
اچھے طنز نگار تنے ہوئے رسّے پر اترا اترا کر کرتب دکھاتے بلکہ ع
رقص یہ لوگ کیا کرتے ہیں تلواروں پر
لیکن یہی زہرِ غم جب رگ وپے میں سرایت کر کے لہو کو کچھ اور تیز
وتند توانا کردے تو نس نس سے مزاح کے شرارے پھوٹنے لگتے
ہیں۔عملِ مزاح اپنے لہو کی آگ میں تپ کر نکھرنے کا نام ہے۔
(چراغ تلے از مشتاق احمد یوسفی ص ۱۸)

انگریزی مصنف اسٹیفن لیکاک نے مزاح کی تعریف ان الفاظ میں کی ہے۔

"Humour may be defined as the kindly contemplation of the incongruties of life and the artistic expression thereof.

(Humour and Humanity -Stephen Leacock page 11)

(مزاح زندگی کی ناہمواریوں کے اس ہمدردانہ شعور کا نام ہے جس کا اظہار فنکارانہ طور پر کیا گیا ہو۔)

مندرجہ بالا اقتباسات سے یہ بات سامنے آئی کہ مزاح میں زندہ دلی اور شگفتگی کا عنصر پایا جاتا ہے۔یہ انسان کو جینے کا حوصلہ عطا کرتا ہے۔مزاح کسی شخص کی مضحک کیفیت کو دیکھ کر پیدا ہوتا ہے۔اس میں ہنسنے کے عمل کے ساتھ ساتھ ہمدردی کا جذبہ پنہاں رہتا ہے۔اسے مزاح کا امتیاز تصور کرنا چاہیے۔یہ زندگی کے غیر متناسب مظاہر کو نمایاں کرنے سے پیدا ہوتا ہے کیونکہ مزاح نگار انسانی زندگی کی ان ناہمواریوں اور مضحک کیفیتوں کو دیکھ لیتا ہے جو عام نگاہوں سے پوشیدہ

رہتی ہیں۔ ان کے ذریعہ مزاح نگار محظوظ ہوتا ہے اور اس ماحول کو پسند کرتا ہے جس نے ان ناہمواریوں کو پیدا کیا ہے کیونکہ مزاح نگار اس کی پیشکش کے لیے فنکارانہ انداز اختیار کرتا ہے۔ مثلاً اگر کوئی کیلے کے چھلکے سے پھسل کر گر پڑے تو ہمیں بے ساختہ ہنسی آتی ہے کیونکہ گرنے والا غیر متوقع طور پر ایسی مضحکہ خیز حالت کا شکار ہوتا ہے جو نہ تو اس کے اختیار میں ہے اور نہ ہی پہلے سے اس صورتِ حال کی توقع ہوتی ہے۔ گرنے والا اگر کوئی بے تکلف دوست ہے اور اسے کوئی خاص چوٹ نہیں آئی ہے تو انسان اس بات کو اپنی یادداشت میں محفوظ رکھ لیتا ہے اور یہ واقعہ بار بار اسے ہنسنے کی تحریک دیتا ہے لیکن گرنے والا اگر کوئی محترم اور بزرگ شخص ہے تو واقعہ کے فوراً بعد اور گرنے والے کے سامنے ہم بے ساختہ ہنس نہیں سکتے بلکہ غیر موجودگی میں ہنس کر اپنی ہنسی کے جذبے کی تسکین کرتے ہیں۔ اگر گرنے والے کو چوٹ آئی ہے تو ہنسی کافور ہو جاتی ہے اور ترحم کا جذبہ غالب آ جاتا ہے۔ یا پھر جب ہم کسی کے لباس کو دیکھ کر ہنستے ہیں تو اس شخص پر نہ ہنس کر اس کے لباس کی ہیئت پر ہنستے ہیں جو عام صورتوں سے الگ اور منفرد ہے۔ اس کے علاوہ مزاح کا مواد ایسی چیزوں سے بھی لیا جاتا ہے جو ہماری الجھنوں اور پریشانیوں کا سبب ہیں۔ مثلاً احمق اور بیوقوف افراد سے انسان پریشان ہوتا ہے جبکہ بیشتر وہی ہمارے لیے مزاح کا سرچشمہ ہیں۔ اس طرح مزاح کی ظاہری سطح مسرت اور انبساط کی کیفیت کے ساتھ ہی اس کی داخلی اور باطنی سطح پر رنج والم بھی کہیں موجِ تہ نشیں کی صورت میں موجود رہتا ہے کیونکہ جب ہم کسی غیر متوقع چیز کو دیکھ کر ہنستے ہیں تو ہمارے ذہن میں جو تصویر پہلے سے موجود ہے اس میں تبدیلی آ جاتی ہے جو ہمیں ہنسنے پر مجبور کرتی ہے۔ مگر ان ناہمواریوں کی طرف مزاح نگاری کا زاویۂ نگاہ ہمدردانہ ہوتا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی 'خاکم بدہن' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> 'مزاح نگار اس وقت تک تبسم زیرِ لب کا سزاوار نہیں، جب تک اس نے دنیا اور اہلِ دنیا سے رج کے پیار نہ کیا ہو۔ ان سے، ان کی بے مہری و کم نگاہی سے، ان کی سرخوشی و ہوشیاری سے، ان کی تردامنی اور تقدس سے۔ ایک پیمبر کے دامن پر پڑنے والا ہاتھ گستاخ ضرور ہے، مگر مشتاق و آرزومند بھی۔ یہ زلیخا کا ہاتھ

ہے خواب کو چھو کر دیکھنے والا ہاتھ۔
صبا کے ہاتھ میں نرمی ہے ان کے ہاتھوں کی۔'
(خاکم بدہن از مشتاق احمد یوسفی ص ۹)

مزاح نگار احساسِ محرومی کی کدورت سے پاک ہوتا ہے۔اس کے یہاں ہم نشینی اور یگانگت کا جذبہ غالب ہوتا ہے۔مزاح نگار لوگوں کے قریب بھی ہوتا ہے اور ان سے الگ بھی کیونکہ اگر اس میں ذہنی ہم آہنگی نہ ہو اور وہ دوسروں سے اپنائیت کا احساس قائم نہ رکھے تو صورتِ حال کی صحیح اور غیر جانبدار تصویر پیش کرنے سے قاصر ہوگا۔اسلوب احمد انصاری اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

'مزاح نگار کے لیے بیک وقت ہمدردی یعنی empathy اور لاشخصیت یعنی impersonality کا امتزاج ضروری ہے۔احتساب کا مدعا سزا دینا یا زجر وتوبیخ کرنا نہیں، بلکہ شخصیت کے ناہموار کناروں یعنی angularities کو روشنی میں لانا، اور ان پر ایسی انگشت نمائی کرنا جس میں تضحیک کے باوجود دلآسائی اور خوش طبعی کے عناصر باقی رہیں۔ایسا ہونا بغیر یگانگت اور رواداری کے ممکن نہیں۔' (اطرافِ رشید احمد صدیقی از اسلوب احمد انصاری ص ۲۵)

مزاح نگار کا مقصد کسی کا مذاق اڑانا نہیں ہوتا بلکہ وہ مخاطب کی توجہ اس کی کمزوریوں کی جانب اس انداز میں مبذول کراتا ہے کہ اس کی دل آزاری نہ ہو۔اس طرح مزاح نگار ہمدردانہ رویہ کے ساتھ اپنی بات کہتا ہے۔اس کے مزاح میں ایک طرح کی لچک ہوتی ہے جس کے ذریعہ وہ لوگوں سے ان کی سطح پر رابطہ قائم کرتا ہے۔اس کی وضاحت پروفیسر قاضی جمال حسین نے اس طرح کی ہے:

مزاح نگار کی دشواری یہ ہے کہ اسے اپنے تصوات سے زیادہ، قاری یا مخاطب کے احساسات، اس کے مطالعے اور ذہانت کی

سطح بھی ملحوظ ہوتی ہے۔ اگر مصنف، متن اور قاری ایک ہی خط مستقیم پر نہ ہوں تو تمام تر علم واطلاع فراہم کرنے کے باوجود تحریر، مزاح کے بنیادی جوہر سے خالی ہوگی، چنانچہ اس موہوم نقطۂ اشتراک کی تلاش میں مصنف کو ہر لحظہ اپنے موقف کی سطح پر نظر ثانی کرنی ہوتی ہے۔ دیکھنا یہ ہوتا ہے کہ ذہنی تصویر کے کن وقفوں کو مخاطب اپنے تجربات اور معلومات کی روشنی میں پر کر سکتا ہے اور تحریر کس حد تک قاری کی معیت میں چل کر اسے صحیح سمت میں دور تک ذہنی سفر کے لیے آزاد چھوڑ سکتی ہے۔ قاری کی یہ خلوتیں اور اس کا یہ ذہنی سفر مزاح نگار کو زیادہ عزیز ہے۔ وہ آثارِ قدیمہ کا روایتی گائڈ نہیں کہ ہر عمارت کی تاریخی اہمیت اور فنی محاسن کو غیر ملکی سیاحوں کے لیے واضح کرتا چلے بلکہ وہ ایسا رمز آشنا ہے اور اداشناس ہے جو قاری کو کسی ایسے زاویے پر لا کھڑا کرتا ہے جہاں سے خارجی مظاہر، اپنے باطنی احوال منکشف کرتے ہیں۔ ہماری توقعات کی قلب ماہیت ہو جاتی ہے اور حقائق کچھ کے کچھ نظر آنے لگتے ہیں۔'

(تنقید و تعبیر از ڈاکٹر قاضی جمال حسین ص ۲۳۲ تا ۲۳۳)

مزاح نگار ہنسی ہنسی میں اپنی بات اس طرح کہتا ہے کہ مخاطب کو ناگوار معلوم نہیں ہوتا۔ مزاح نگار ان انسانی رویوں کا تجزیہ کرتا ہے جو انھیں اعتدال سے منحرف کرتے ہیں۔ اس طرح مزاح نگار انسانوں کو زندگی کے مطالبات اور انسانی کمزوریوں سے پیار کرنا سکھاتا ہے۔ گویا مزاح نگار کے مزاج میں جھلاہٹ اور برہمی نہ ہو کر سکون اور نرمی ہوتی ہے۔ مزاح نگار دنیا میں جو کچھ دیکھتا اور سنتا ہے۔ اس میں اپنے سارے مزاحیہ رنگ بکھیر کے کسی نئی مزاحیہ صورتِ حال کی جستجو میں سرگرمِ سفر جاتا ہے۔ مزاح نگار کا مقصد ملامت اور سرزنش نہیں بلکہ ذہنی انبساط اور طبعی شگفتگی فراہم کرنا ہے۔

مزاح صحت مند ذہن اور صحت مند معاشرے کی علامت ہے۔ وہ سکون و عافیت کا پروردہ ہے کیونکہ جب تک انفرادی زندگی اور اجتماعی معاشرہ پرسکون رہتا ہے، مزاح بھی صحت مند رہتا ہے۔ مگر جب زندگی اور ماحول متاثر ہوتا ہے تو مزاح بھی برقرار نہیں رہتا۔ اس طرح مزاح زندگی سے مواد حاصل نہیں کرتا بلکہ اچھا مزاحیہ ادب انسانی زندگی میں مثبت قدروں کو بیدار بھی کرتا ہے۔ مزاح انسان کو سکون و مسرت بخشتا اور اعلیٰ ظرفی پیدا کرتا ہے۔

مزاح نگار بغیر تمہید کے اصل موضوع پر آجاتا ہے کیونکہ اس کی غلطیوں پر گرفت کا امکان کم ہوتا ہے۔ وہ ہنسی ہنسی میں اپنی بات ایسے کہہ دیتا ہے کہ ہنسنے والے کو بہت بعد میں خبر ہوتی ہے کہ اس مزاحیہ بات کے پسِ پشت کیا نکتہ بیان کیا گیا ہے۔ مشتاق احمد یوسفی لکھتے ہیں:

> مزاح نگار اس لحاظ سے بھی فائدے میں رہتا ہے کہ اس کی فاش سے فاش غلطی کے بارے میں بھی پڑھنے والے کو یہ اندیشہ رہتا ہے کہ ممکن ہے اس میں بھی تفنن کا کوئی لطیف پہلو پوشیدہ ہو، جو غالباً موسم کی خرابی کے سبب اس کی سمجھ میں نہیں آرہا۔'
>
> (خاکم بدہن از مشتاق احمد یوسفی ص ۱۱)

غرض مزاح نگار کسی بھی بات پر قابلِ گرفت نہیں ہوتا ہے۔ بالفرض اگر کہیں غلطی یا لغزش ہو بھی جائے تو یہ احتمال ہمہ وقت رہتا ہے کہ ممکن ہے مزاح کی تخلیق کا یہ بھی کوئی پہلو اور انداز ہو۔

مزاح نگاری جن عناصر کی رہینِ منت ہے ان میں سب سے زیادہ مقبول موازنے اور تقابل کا طریقہ ہے یعنی دو چیزوں کی باہمی مشابہت اور تضاد کو نمایاں کرنے سے مزاح کی کیفیت پیدا ہوتی ہے۔ جیسے کسی کو ایک ایسے آئینہ کے سامنے کھڑا کریں جس میں انسان کا عکس کبھی تو صحیح اور کبھی حقیقت سے بہت لمبا یا بہت چھوٹا دکھائی دے۔ یہ عکس بہ یک وقت اس انسان کا عکس بھی ہے اور اس سے مختلف بھی۔ بیک وقت یکسانیت اور اختلاف کا یہ پہلو ہنسی کا محرک ہوتا ہے۔ عظیم بیگ چغتائی نے 'خانم' میں مزاح کی اسی معروف تکنیک سے کام لے کر بار بار مزاحیہ صورتِ حال پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ مثلاً

'ہونٹ میرے موٹے ہیں۔ از خود میں انھیں دانتوں سے پکڑے نہیں گویا پے بیٹھا تھا، تمام باچھوں کی نازک و باریک شریانیں شل ہو چکی تھیں۔ پھر ہوا کی ایک رمق اپنے 'چکیدہ' گالوں کو خفیف سا پھلانے کے لیے بھی منھ میں روکے اور اس طرح کہ اس مقدارِ ہوا میں کمی یا زیادتی نہ تو مجملاً طور پر ہو اور نہ پھر اس طرح کہ ایک طرف گال میں زیادہ ہوا ہو اور دوسری طرف کم۔ اس کا ذرا تجربہ کیجئے تب معلوم ہوگا کہ یہ کام بالخصوص کس قدر مشکل ہے۔۔۔۔

فوٹو گرافر نے بھی جھگڑا ختم کرنا چاہا اور اس نے 'ریڈی' کہا اور ادھر میں نے ذرا گالوں میں ہوا پکڑی۔ 'ون ۔۔ٹو۔۔تھری' تصویر کھنچ گئی۔۔۔ پلیٹ دھل کر اور خشک ہو کر آئی۔ خانم نے کہا 'یہ کیا ہے؟' ناک اور ٹھوڑی کے درمیان حساب کی عجیب علامت موجود تھی۔ اس طرح (-) یعنی نفی کی علامت قوسین صغیر کے درمیان۔

'منھ ہے۔'فوٹو گرافر نے کہا۔ اور واقعی تھا بھی منھ ہی۔'

(خانم از عظیم بیگ چغتائی ص ۱۶۱ تا ۱۶۲)

ویسے تو یہ تصویر خانم کے شوہر کی ہی ہے لیکن ہونٹ اندر کرنے اور گالوں کو ہوا سے بھر لینے سے تصویر میں ہونٹ نفی۔ اور گال قوسین ( ) کی علامت پیش کر رہے ہیں۔ اس طرح ان کی باہمی مشابہت سے مزاح کے جذبے کو تحریک مل رہی ہے۔

مزاح نگاری کا دوسرا طریقہ لفظی بازی گری ہے۔ اس صورت میں الفاظ کے استعمال کے مختلف طریقوں سے مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ اس کا ایک عام طریقہ تکرار کا ہے یعنی کسی بات کو بار بار کہنا۔ اس سے بھی مزاح کے جذبے کو تحریک ملتی ہے۔

مزاح میں جس طریقے کو سب سے زیادہ اہمیت ملی وہ رعایت لفظی ہے۔ رعایت لفظی جس

میں دو یا دو سے زیادہ ایسے الفاظ استعمال کیے جائیں جن میں کوئی ظاہری مناسبت اور تعلق ہو۔ مثلاً

'ان کے پاس ایک بڑا جید کتا تھا۔ خالص گرے ہاؤنڈ جسے وہ پڑوسیوں کا خون پلا پلا کر پال رہے تھے۔ ذہن رسا رکھتا تھا۔ جسم تپیئے جیسا اور مزاج بھی ایضاً۔'

(خاکم بدہن از مشتاق احمد یوسفی ص ۴۱)

'اکثر فرماتے ہیں کہ بیماری جان کا صدقہ ہے۔ عرض کرتا ہوں کہ میرے حق میں تو یہ صدقہ جاریہ ہو کر رہ گئی ہے۔'

(چراغ تلے از مشتاق احمد یوسفی ص ۳۱)

یوسفی نے ان اقتباسات میں 'ذہن رسا' کو 'ذہن رسا' اور 'ثواب جاریہ' کو 'صدقہ جاریہ' لکھ کر مزاح کو تحریک دینے کی کوشش کی ہے۔

اس کے علاوہ مضحکہ خیز املا سے بھی مزاح کی تخلیق ہوتی ہے لیکن مزاح کا یہ طریقہ زیادہ رائج نہیں ہو پایا کیونکہ اس سے لطف اندوز ہونے کے لیے اسے تحریر کی شکل میں دیکھنا ضروری ہے۔ مثلاً

'گو کہ ان کا اشارہ صریحاً میری ناک کی طرف تھا، تاہم رفعِ شر کی خاطر میں نے کہا۔ 'تھوڑی دیر کے لیے یہ مان لیتا ہوں کہ کافی میں سے واقعی بھینی بھینی مہک آتی ہے۔ مگر یہ کہاں کی منطق ہے کہ جو چیز ناک کو پسند ہو وہ حلق میں انڈیل لی جائے۔ اگر ایسا ہی ہے تو کافی کا عطر کیوں نہ کشید کیا جائے تا کہ ادبی محفلوں میں ایک دوسرے کے لگایا کریں۔

'تڑپ کر بولے۔ 'صاحب! میں ماکولات میں معقولات کا دخل جائز نہیں سمجھتا۔ تاوقتیکہ اس گھپلے کی اصل وجہ تلفظ کی مجبوری نہ ہو۔ کافی کی مہک سے لطف اندوز ہونے کے لیے ایک تربیت یافتہ ذوق کی ضرورت ہے۔ یہی سوندھاپن، لگی ہوئی

کھیر اور دھندگارے رائتہ میں ہوتا ہے۔'

(چراغ تلے از مشتاق احمد یوسفی ص ۴۱)

ماکولات اور معقولات میں صوتی مناسبت کے علاوہ تحریر میں بھی بڑی حد تک یکسانیت مزاحیہ کیفیت کی تخلیق کا سبب ہے۔ املا کی یہ یکسانیت اور مناسبت صنعت تجنیس کی مثال ہے اور پھر صورتِ حال بھی مضحک ہے۔ 'ادبی محفل' جو علمی اور عقلی مباحث کی جگہ ہے وہاں کافی کا عطر جس کا تعلق کھانے پینے کی چیزوں یعنی 'ماکولات' سے ہے، لطف کا ایک پہلو رکھتا ہے۔ یہاں دو ایسی چیزوں کو یکجا کر دیا گیا ہے جن میں بہ ظاہر کوئی ربط و علاقہ نہیں اور یہی مزاحیہ کیفیت کی تخلیق کا سبب ہے۔

اس کے برعکس، لطائف سے پیدا ہونے والا مزاح کافی حد تک کامیاب ہے کیونکہ اس میں خوبصورت اور برمحل الفاظ سے مزاحیہ صورتِ حال پیش کی جاتی ہے جس کا سب سے بڑا فائدہ یہ ہے کہ عام قارئین بھی لطف اندوز ہوتے ہیں۔ مثلاً

> 'بائی فوکل کا نام آتے ہی ہم سنبھل کر بیٹھ گئے۔ ہم نے کہا، مرزا! مگر ہم تو ابھی چالیس سال کے نہیں ہوئے۔ بولے، مرض کے جراثیم پڑھے لکھے نہیں ہوتے کہ کیلینڈر دیکھ کے حملہ کریں۔'

(خاکم بدہن از مشتاق احمد یوسفی ص ۱۶۶)

> 'ہمیں کسی کے سگریٹ نہ پینے پر کوئی اعتراض نہیں، لیکن مرزا سگریٹ چھوڑنے کا جو فلسفیانہ جواز ہر بار پیش کرتے ہیں، وہ عام آدمی کے دماغ میں بغیر آپریشن کے نہیں گھس سکتا۔ مہینوں وہ یہ ذہن نشیں کراتے رہے کہ سگریٹ پینے سے گھریلو مسائل پر سوچ بچار کرنے میں مدد ملتی ہے اور جب ہم نے اپنے خیالات اور ان کی حجت سے قائل ہو کر سگریٹ، شروع کر دی اور اس کے عادی ہو گئے تو انھوں نے چھوڑ دی۔ کہنے لگے۔ بات یہ

ہے کہ گھریلو بجٹ کے جن مسائل پر میں سگریٹ پی پی کر غور کرتا
تھا۔ وہ دراصل پیدا ہی سگریٹ نوشی سے ہوئے تھے۔'

(چراغ تلے از مشتاق احمد یوسفی ص ۷۳)

اس طرح لفظی بازی گری میں مزاح پیدا کرنے کا سب سے کارگر طریقہ بذلہ سنجی کا ہے۔

مزاح نگاری کی تیسری صورت خیال کی ندرت ہے۔ یہ بھی مزاح کا ایک موثر وسیلہ ہے کیوں کہ اگر خیال میں جدت نہیں ہے اور مزاح نگار اسے فنکاری سے پیش نہیں کرتا تو مزاح کی تحریک میں وہ ناکام رہے گا۔ اعلیٰ مزاح کے لیے خیال میں ندرت ہونی چاہیے۔ کوئی خیال جتنی ندرت اور فنکاری سے پیش کیا جائے گا، مزاح اتنا ہی اعلیٰ درجے کا ہوگا۔ مثلاً

'اب سنیے مجھ پر کیا گزری۔ مرزا خود فولڈنگ چارپائی پر چلے
گئے مگر جس چارپائی پر مجھ کو بطورِ خاص منتقل کیا گیا، اس کا نقشہ یہ
تھا کہ مجھے اپنے ہاتھ اور ٹانگیں احتیاط سے تہہ کر کے بالترتیب
سینہ اور پیٹ پر رکھنی پڑیں۔ اس شبِ تنہائی میں کچھ دیر پہلے
نیند سے، یوں دو چشمی ھ بنایا۔'

(چراغ تلے از مشتاق احمد یوسفی ص ۱۱۶)

بہت ڈھیلے ڈھالے پلنگ پر لیٹتے وقت ہاتھوں اور ٹانگوں کا سینہ اور پیٹ پر آنا عام بات ہے لیکن اسے دو چشمی ھ کی طرح کہنے میں ایک نوع کی ندرت ہے۔ ہاتھ اور ٹانگ اس طرح ہوئے ہیں کہ جیسے دو چشمی ھ۔ ایک تو لیٹے ہوئے انسان کی یہ صورتِ حال اور پھر دو چشمی ھ سے تشبیہ مضحک تاثر پیدا کرتی ہے۔

مزاح نگاری کا چوتھا طریقہ مزاحیہ صورتِ واقعہ ہے۔ واقعہ کے ذریعہ مزاح پیدا کرنے میں تین عناصر اہم کردار کرتے ہیں۔ اوّل یہ کہ ناہمواریوں کی اچانک آمد، دوم دیکھنے والے کا احساس برتری اور سوم یہ اطمینان کہ اس واقعہ میں دکھ کا کوئی پہلو نہیں ہے۔ مزاحیہ صورتِ واقعہ کسی شعوری کاوش کا نتیجہ نہیں ہوتی بلکہ از خود حالات و واقعات یا کردار کی مخصوص ناہمواریوں سے پیدا

ہوتی ہے۔ مثلاً

'حالانکہ یکہ پر گدی تھی اور اس پر دوہری چادر مگر یکہ کی کیل نواب صاحب کو بے کل کیئے دیتی تھی۔ تھوڑی دیر بعد نواب صاحب اس کیل سے پریشان ہوکر اکڑوں کی قسم کی کروٹ سے بیٹھ گئے۔ ان کا سر عجیب طرح یکہ کے جھکولوں کے ساتھ گردش کر رہا تھا۔ یعنی اس طرح کہ اگر ان کی ناک پر پنسل باندھ دی جاتی اور اس کے سامنے کاغذ ہوتا تو ایک گول حلقہ بن جاتا۔ لیڈی ہمت قدر کو ایسے جھٹکے لگ رہے تھے، اگر ان کی ناک پر پنسل ہوتی تو آدھا حلقہ ٹھیک بنتا مگر پھر پنسل کاغذ میں چبھ جاتی اور پھر پھٹ جاتا اور میری ناک شاید لہریا بناتی اور یکہ والا چونکہ جھکا ہوا تھا۔ لہٰذا اس کی ناک سطریں کھینچ رہی تھی۔ غرض اس طرح ہم سب اقلیدس کی شکلیں حل کرتے جا رہے تھے۔'

(یکہ مشمولہ افسانوی مجموعہ روحِ ظرافت از عظیم بیگ چغتائی ص ٦٦)

نواب صاحب اور ان کی بیگم جن کا یکہ پر بیٹھنے کا پہلا تجربہ تھا۔ جب یکہ پر لگی کیلیں نواب صاحب کے گڑیں تو وہ ٹیک لگا کر بیٹھنے کے بجائے اپنے پیروں پر اکڑوں بیٹھ گئے۔ اگر مصنف یہاں پر نواب صاحب کے بیٹھنے کا ذکر یہ کہہ کر کرتا کہ وہ اکڑوں بیٹھ گئے تو وہ مزاح پیدا نہیں ہوتا جو اکڑوں کی قسم کہنے سے پیدا ہوا۔ ایک تو نواب صاحب کی یہ صورتِ حال اور پھر مصنف کا اکڑوں کی قسم کہنا مزاحیہ تاثیر پیدا کر رہا ہے۔ ساتھ ہی مصنف کا یہ کہنا کہ 'وہ اقلیدس کی شکلیں حل کرتے جا رہے ہیں' اس سے جو مزاح پیدا ہوا ہے وہ مصنف کے یہ کہنے کہ 'سواریوں کا سرزوروں سے ہل رہا تھا' پیدا نہیں ہوتا۔ اوّل تو سواریوں کے سر کا الٹے سیدھے انداز میں ہلنا اور پھر مزاح نگار کا انھیں اقلیدس کی شکلیں حل کرنے سے تعبیر کرنا، مزاحیہ صورتِ حال پیدا کر رہا ہے۔ مصنف نے اس میں ایسی چیزوں سے تشبیہ دی ہے جن میں ربط محسوس نہیں ہوتا۔ یکہ میں

مسافروں کی اقلیدس کی شکلوں سے مماثلت، ایسی دور افتادہ چیزوں میں اشتراک تلاش کرنے کا عمل ہے جن میں مماثلت قاری کی توقع کے خلاف ہے۔ مزاحیہ صورتِ حال کی تشبیہ علمی مسائل سے اپنے آپ میں مزاحیہ کیفیت خلق کرنے کے لیے کافی تھی۔ پھر ان حالات میں قاری اپنی توقع کے برعکس اچانک ایک نئی صورتِ حال یا بیان سے دوچار ہوتا ہے۔ ان تشبیہوں میں مزاح کی تخلیق کا یہی سرچشمہ ہے۔

مزاح کی پانچویں صورت مزاحیہ کردار کی تخلیق ہے جس کی وجہ سے پورا ماحول مضحکہ خیز ہوجاتا ہے۔ کرداروں کے ذریعہ مزاح کی تخلیق میں پورا ماحول نہایت اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مزاح نگار کردار کے اعمال و افعال اور مکالموں میں مزاحیہ پہلوؤں کی تخلیق کے لیے فضا سازی پر توجہ دیتا ہے ورنہ وہی مکالمے اور کرداروں کے وہی اعمال اس مخصوص سیاق وسباق اور فضا سے نکل کر مزاح کی تخلیق سے یکسر محروم ہوجاتے ہیں۔ غرض مخصوص فضا یا سیاق وسباق میں کرداروں کی زندگی ہی مزاحیہ پہلو کی تخلیق کا سرچشمہ ہے۔ اس طریقۂ کار میں مزاح نگار پہلے تو فضا سازی کے ذریعہ ماحول کی سنجیدگی کو ختم کرتا اور مزاحیہ کردار کو ایک خاص سطح پر قبول کرنے کے لیے قاری کو آمادہ کرتا ہے۔ مزاحیہ فضا جب پوری طرح قائم ہوجاتی ہے تو پھر اس کردار کا ہلکا سا اشارہ، اس کی معمولی سی بات یا کسی صورتحال میں اس کا عام سا ردعمل بھی قاری میں مزاحیہ کیفیت کی تخلیق کے لیے کافی ہوتا ہے۔

مزاح نگاری کا چھٹا طریقہ پیروڈی یا تحریف ہے جس سے مزاح نگار اکثر کام لیتا ہے۔ پیروڈی میں پہلے سے موجود متن کے تناظر میں تبدیلی یا اسلوب اور مفہوم کے درمیان ہم آہنگی کے فقدان سے مزاح پیدا کیا جاتا ہے۔ پیروڈی میں کسی ادبی تحریر کی تقلید بھی کی جاتی ہے لیکن ہر تقلید کو پیروڈی نہیں کہا جائے گا کیونکہ اگر کسی کے طرزِ نگارش کو قابل تعریف سمجھ کر اس کی پیروڈی کی جائے تو وہ اصطلاحی معنوں میں پیروڈی نہیں ہوگی۔ پیروڈی کا صحیح اطلاق اس ادبی تقلید پر ہوگا جس میں مزاح نگار کسی کے طرزِ نگارش یا طرزِ فکر کی کمزوریوں کو نمایاں کرتا ہے۔ اس لحاظ سے پیروڈی کو تنقید کی ایک لطیف قسم بھی کہا جاسکتا ہے۔ عام طور پر بعض چیزیں اتنی باریک ہوتی ہیں کہ عام نگاہ وہاں تک مشکل سے پہنچتی ہے۔ لیکن مزاح نگار ان چیزوں کو نمایاں کرکے پیش

کرتا ہے جہاں ان کا بے تکا پن محسوس ہوتا ہے۔ اس طرح ظرافت کے پیرایے میں تنقید کی جاتی ہے تا کہ نا گوار نہ لگے۔ مزاح نگار پیروڈی میں موجود متن کی فنی تدابیر کو نئے دائرۂ کار میں پیش کرتا ہے جس سے اصل متن میں یکسانیت کے باوجود معنی کی غیر ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ اس طرح معنی کی سطح پر دونوں کا تضاد مضحک صورتِ حال پیش کرتا ہے۔ اگر قاری یا سامع اصل متن کی سنجیدہ فضا سے واقف نہیں ہے تو وہ اس سے محظوظ نہیں ہو سکتا ہے۔ غرض پیروڈی میں متن کی موجودگی اور اس کی شناخت بنیادی شرط ہے۔

پیروڈی میں تخلیقی رجحان کے خلاف ایک میکانکی مظاہرہ ملتا ہے اور اس میکانکی مظاہرے کے خلاف زندگی کا ردعمل ہے۔ اس لیے جب کوئی شخص کسی کی نقل کر کے ہمارے سامنے آتا ہے تو ہم اس سے لطف اندوز ہو کر ہنسنے پر مجبور ہو جاتے ہیں۔ پیروڈی میں اصل متن سے جتنی مشابہت ہوگی وہ اتنی ہی مضحک تاثیر پیدا کرے گی کیونکہ معمولی مشابہتیں تو انسانی زندگی میں مل جاتی ہیں۔ لیکن جتنی زیادہ مشابہت ہوگی وہ اس بات کی دلیل ہے کہ یہ کسی کا تخلیقی عمل نہ ہو کر میکانکی مظاہرہ ہے۔ پیروڈی کا انحصار اصل متن کے امتیازات پر ہے۔ اگر کسی متن میں انفرادیت نہیں ہوگی تو اس کی پیروڈی بھی نہیں کی جا سکتی۔ غرض پیروڈی میں اصل متن کے امتیازات کا اعتراف بھی موجود ہوتا ہے۔

پیروڈی کا مقصد اصلاحی اور تعمیری بھی ہو سکتا ہے کیونکہ ہماری کچھ روایتیں یا قدریں ماحول بدل جانے کی وجہ سے اپنی افادیت کھو دیتی ہیں۔ یہ روایتیں سماجی ہوں یا ادبی، مزاح نگار پیروڈی کے ذریعہ ان کا مذاق اڑا کر انھیں ختم کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ بعض اوقات نئے معاشرے کے لوگوں کی بے راہ روی کو بھی اعتدال پر لانے کے لیے پیروڈی ایک موثر ذریعہ ہے کیونکہ جب کبھی ہم جذبات کی رو میں بہہ کر اپنے رجحانات اور میلانات کے ایک طرفہ پن میں کھو جاتے ہیں، ایسے میں پیروڈی ہمارے جذبات کی شدت پسندی پر زور لگاتی ہے۔ وہ ہماری اہمیتوں کے مقابلے میں غیر اہم چیزیں پیش کر کے ہمارے نقطۂ نظر کی شدت پسندی کا مذاق اڑاتی ہے۔ پیروڈی کے لیے ادیب وشاعر کے طرزِ نگارش کے علاوہ کسی فلسفہ، طرزِ فکر یا نظام کے معنوی نقائص کو بھی بے نقاب کیا جاتا ہے۔ اس کے لیے عمیق نظر اور کافی ذوقِ ظرافت کی ضرورت ہوتی

ہے جبکہ اسٹائل کی پیروڈی آسان ہے۔ مشتاق احمد یوسفی 'زرگزشت' میں لکھتے ہیں:

'یہ میکنزم، قدرت نے صرف کچھوے ہی میں رکھی ہے۔ ذرا کوئی چیز ناگوار محسوس ہوئی اور سٹ سے گردن اندر کرلی۔ بہ صورت دیگر۔ع

جب ذرا گردن نکالی دیکھ لی'

(زرگزشت از مشتاق احمد یوسفی ص ۱۶۲)

اگر قاری کے حافظہ میں مشہور شعر

دل کے آئینے میں ہے تصویرِ یار
جب ذرا گردن جھکائی دیکھ لی

نہیں ہے تو یوسفی کی اس تحریف سے پورے طور پر محظوظ نہیں ہو سکے گا۔ پیروڈی سے لطف اندوز ہونے کے لیے پہلے موجود متن سے واقفیت ایک لازمی شرط ہے۔ اسی طرح تفریحی پیروڈی کی بھی دلچسپ مثالیں ملتی ہیں۔ اس کا مقصد محض تفریح طبع ہے۔ ایسی پیروڈی جس میں تضمین کے ذریعہ کسی شاعر کے سنجیدہ اشعار کو پیروڈی کا رنگ دے دیا جاتا ہے۔ اس کا مقصد تفریح اور بعض صورتوں میں تعصب اور عناد بھی ہوتا ہے۔ یوسفی 'چراغ تلے' میں لکھتے ہیں:

'ایک ہم ہیں کہ ہوئے ایسے پشیمان کے بس
ایک وہ ہیں کہ جنھیں چائے کے ارماں ہونگے'

(چراغ تلے از مشتاق احمد یوسفی ص ۵۱)

اصل شعر میں 'چاہ کے ارماں' ہیں جبکہ مندرجہ بالا شعر میں یوسفی نے 'چائے کے ارماں' لکھ کر مزاح پیدا کیا ہے۔ اس لفظی تحریف کا مقصد محض تفریح ہی ہے۔ غرض مزاح نگار پیروڈی میں اصل متن کا ڈھانچہ استوار لے کر اپنی پسند کے مطابق سیاسی، تہذیبی یا معاشرتی موضوعات کی مضحکہ خیز تصویر پیش کرتا ہے۔

مزاح کی طرح طنز میں بھی موازنہ، مبالغہ، لفظی بازی گری اور تحریف وغیرہ حربے استعمال کیے جاتے ہیں۔ satire کے لیے اردو میں طنز کا لفظ استعمال ہوتا ہے لیکن فرق یہ ہے کہ

انگریزی لفظ satire وسیع معنی رکھتا ہے اور طنز اس وسیع مفہوم کو ادا کرنے سے قاصر ہے۔ اس سلسلے میں رشید احمد صدیقی کا خیال ہے:

'سطائر کا جو مفہوم انگریزی ادب میں ہے۔ اس کی پوری اور صحیح ترجمانی (ہمارے یہاں کے کسی ایک لفظ میں تقریباً ناممکن ہے)۔ عربی اور فارسی میں اس موقع پر چند الفاظ استعمال کیے جاتے ہیں۔ مثلاً ہجو و ہجا، ہجو ملیح، تعریض تنقیص، لعن وطعن، طنز استہزا، مذمت، مضحکات، شطحیات، ہجو و ہزل وغیرہ۔'

(طنزیات ومضحکات از رشید احمد صدیقی ص ۲۳)

ظرافت کی قسموں میں سب سے زیادہ سخت گیر اور چبھتی ہوئی شکل ہجو کی ہے۔ جب کسی کی مذمت، دل آزاری، تنقید، طعن و تشنیع، ملامت یا پھبتی وغیرہ مقصود ہو تو وہ ہجو کہلاتی ہے۔ ہجو کا مقصد ظرافت سے جدا ہے۔ کیونکہ جب کسی کی ہجو ہوگی تو اس انسان کی تو دل آزاری ہوگی لیکن سننے والوں کے لیے لطف اندوزی کا موقع ہوگا۔ لعن طعن، بغض و عناد کو بھی اس کے محرکات میں شامل کر سکتے ہیں۔ اس لیے کہ اس میں انتقام لینے کا جذبہ پوشیدہ رہتا ہے لیکن جب کسی کی ہجو اس انداز میں ہو کہ بظاہر کوئی ہجو معلوم نہ ہو بلکہ تعریف ہی لگے، تو وہ ہجو ملیح سے عبارت ہے۔ ہجو نگاری کے فن کو میرؔ اور سوداؔ نے فروغ عطا کیا۔ سوداؔ کا قصیدہ 'تضحیکِ روزگار' ہجو کا اچھا نمونہ ہے۔

تعریض و تنقیص بھی طنزیہ ظرافت کی مثال ہے۔ اس کی ایک صورت تو یہ ہے کہ شائستگی اور سنجیدگی کے ساتھ بظاہر خود پر چوٹ کی جاتی ہے لیکن نشانہ کوئی اور ہوتا ہے۔ مثلاً غالبؔ کا یہ شعر

بنا ہے شہہ کا مصاحب پھرے ہے اتراتا
وگر نہ شہر میں غالب کی آبرو کیا ہے

غالبؔ اس شعر میں بظاہر تو خود پر طنز کر رہے ہیں لیکن دراصل مراد کوئی اور ہے۔ استہزا سے مراد وہ چبھتے ہوئے فقرے ہیں جن سے دکھ پہنچنے کے ساتھ ہی تضحیک اور تذلیل ہو اور اس کا زخم تا دیر قائم رہے۔ مضحکات میں مضحکہ خیز تمسخرانہ یا پر مذاق لیکن ساتھ ہی ذلیل کرنے والی باتیں دوسروں کی تو ہنسی کا سبب بنتی ہیں۔ لیکن اس شخص کے لیے باعثِ اذیت ہیں جس کی تضحیک مقصود

ہوتی ہے۔ شطحیات میں بھی تکلیف پہنچانے والی باتیں کہی جاتی ہیں۔ اسی طرح طنز میں ہزل بھی شامل ہے۔ ہزل میں سوقیانہ، عامیانہ اور مبتذل خیالات وافکار کا اظہار ہوتا ہے۔ یہ غزل کی ہئیت میں لکھی جاتی ہے جبکہ اس کے موضوعات اور مقاصد غزل سے مختلف ہیں۔ ہزل میں مزاح ضرور ہوتا ہے لیکن اس سے کوئی لطف اندوز نہیں ہوتا ہے۔ یہ مزاح کی کثیف صورت ہے۔

مختلف لوگوں نے طنز کی تعریف میں مذکورہ تمام خیالات کا احاطہ کرنے کی کوشش کی ہے۔ انسائیکلوپیڈیا ہچنسن میں طنز کی تعریف اس طرح کی گئی ہے:

> "Satire literayor dramatic work that ridicules human pretensions or exposes social evils.Satire is related to parody in its intention to mock,but satire tends to be more subtle and to mock an attitude or a belief, whereas parody tends to mock a particular work (such as a poem) by imtating its style, often with purely comic intent."
>
> (The Hutchinson encyclopedia 1998 page- 946)

(ادبی طنز ڈرامائی عمل ہے جو انسانی تصنع اور بناوٹ کا مذاق اڑاتا ہے یا سماجی برائیوں کو بے نقاب کرتا ہے۔ طنز کا تعلق پیروڈی سے ہے کیونکہ طنز بھی ایک نوع سے نقل اتارنے کا عمل ہے کیوں کہ یہ رویوں اور عقیدوں کی نقل پیش کرتا ہے جب کہ کسی مخصوص عمل کی نقل پیش کرتا ہے جیسے کسی نظم کی پیروڈی۔ اس کے اسلوب کی نقل کے ذریعے، پیروڈی بیشتر طربیہ مقاصد سے وابستہ ہوتی ہے۔)

انسان جس معاشرے میں رہتا ہے یا اس نے جس ماحول میں پرورش پائی ہے وہ ہموار اور غیر ہم آہنگ ہے۔ چوں کہ انسان کی فطرت ایسی ہے کہ اپنے گردوپیش کے واقعات سے متاثر ہوتا ہے، اس لیے وہ اس کا شکار ہو جاتا ہے اور اس میں غیر ہم آہنگی پیدا ہو جاتی ہے۔ طنز ایک ایسا حربہ ہے جس کے ذریعے طنز نگار اس انسان کی توجہ اس کی ناہمواریوں کی جانب کراتا ہے، جسے وہ دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔

طنز نگار جس چیز کا مذاق اڑاتا ہے اور جس حالت یا واقعے پر طنز کے نشتر چلاتا ہے، وہ اس سے نفرت کرتا ہے اور قاری کے ذہن میں اس حالت یا واقعے سے نفرت کا جذبہ پیدا کرنے اور اس کو تبدیل کرنے کا خواہش مند ہوتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ طنز ایک ایسا حربہ ہے جس کے ذریعے زوال آمادہ سماج، ادارہ یا فرد کی خامیوں کو مناسب طریقے سے نمایاں کر کے اصلاح کی کوشش کی جاتی ہے۔

طنز نگار جب کسی انسان کی توجہ اس کی کمزوریوں یا ناہمواریوں کی جانب کراتا ہے تو وہ انسان اپنی ناہمواریوں کو دور کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ اس طرح طنز میں اصلاحی پہلو غالب رہتا ہے۔ طنز نگار اپنے کلام سے نفرت و حقارت کو ظاہر ہونے نہیں دیتا بلکہ بڑے صبر و تحمل سے سماج، فرد یا جس پر بھی طنز کیا جا رہا ہے، اس کی خامیوں کی جانب اشارہ کرتا ہے۔ طنز کے پسِ پشت طنز نگار کا اپنا مفاد نہیں ہوتا ہے۔ اس لیے طنز نگار تلخی اور نشتریت کے باوجود اپنے اصلاحی مقصد کی وجہ سے اہمیت کا حامل ہوتا ہے۔ رشید احمد صدیقی لکھتے ہیں:

> 'طنز کی اساسی شرط یہ ہے کہ وہ ذاتی عناد و تعصب سے پاک اور ذہن و فکر کی بے لوث برہمی یا شگفتگی کا نتیجہ ہو۔'
>
> (طنزیات و مضحکات از رشید احمد صدیقی ص ۵۴)

طنز نگار کے لیے ضروری ہے کہ اس کے دل میں اس انسان کے لیے جس پر وہ طنز کر رہا ہے، بغض و عناد نہ ہو۔ اس کا دل کینہ اور کدورت سے پاک ہو۔ ہمدردانہ رویہ رکھنے کے باوجود طنز نگار جس پر طنز کر رہا ہے، اس سے نفرت نہ کرے۔ اچھا طنز نگار وہی ہے جو اعتدال اور سہولت کے ساتھ فرد یا معاشرے کی ناہمواریوں کو نمایاں کرتا ہے۔

طنز نگار حقیقت کو اس طرح نمایاں کرتا ہے کہ انسان میں بیداری پیدا ہونے کے ساتھ ساتھ اس میں غور و فکر کی تحریک پیدا ہوتی ہے۔ طنز میں تلقینِ حیات کا عنصر پنہاں ہوتا ہے مگر اس پیرایے میں کہ سطح پر نمایاں نہ ہو۔ اس طرح مزاح نگار تو طنز نگار کے بغیر کامیاب مزاح پیش کر سکتا ہے مگر طنز نگار مزاح کا سہارا لیے بغیر کامیاب نہیں ہو سکتا کیوں کہ اگر کوئی طنز نگار مزاح کے بغیر طنز کا استعمال کرے گا تو وہ اتنا تلخ اور باعثِ آزار ہوگا کہ قاری کا ذہن اسے بہ طیبِ خاطر قبول نہیں کرے گا۔ اس لیے کامیاب طنز وہ ہے جس میں ظرافت کا لطف بھی ہوتا کہ طنز کی تلخی ظرافت سے ہم آمیز ہو کر خوش گوار تاثر قائم کر سکے۔

اعلیٰ طنز میں مزاح کی شمولیت ضروری ہے کیوں کہ طنز کے ساتھ ظرافت کا فن ہی طنز کو کامیاب بناتا ہے۔ طنز نگار کا لب و لہجہ برہمی لیے نہ ہو بلکہ لطیف انداز میں مخاطب پر اس طرح طنز کیا جائے کہ اسے طنز کی تلخی محسوس نہ ہو۔ مثلاً

'مرزا جنگی۔ نبن صاحب لیجیے نہ گوروں کو زد میں ہے، حضت!
تکلف کا ہے کا؟
نبن صاحب۔ لیجیے پتو صاحب آپ شوق فرمائیں۔
پتو صاحب۔ اجی حضت! پتن صاحب لیجیے نہ اس ازلی کو واللہ۔
پتن صاحب۔ اجی قبلہ! آپ ہی بسم اللہ کیجیے۔ واللہ لیجیے اس گردن زدنی کو۔
مرزا جنگی۔ واللہ پتو صاحب، آپ۔
پتو صاحب۔ (نبن صاحب سے) واللہ۔۔۔ آپ تکلف کا ہے کا حضت!'

(مرزا جنگی از عظیم بیگ چغتائی ص ۴۲)

'مرزا جنگی' کے اس اقتباس میں لکھنوی سلطنت کے عسکری نظام پر بھرپور طنز کیا گیا ہے۔ فوج میں ایسے لوگ شامل ہیں جنھیں جنگ سے کوئی سروکار نہیں ہے۔ فوجیوں کی کم ہمتی کا یہ حال ہے کہ دشمن فوج سامنے کھڑی ہے اور وہ لوگ آپس میں پہلے آپ، پہلے آپ کی گردان لگائے

ہوئے ہیں۔ کسی میں اتنی ہمت نہیں ہے کہ وہ دشمن کا سامنا کر سکے۔ اپنی اس کمزوری کو چھپانے کے لیے ایک دوسرے سے اصرار کر رہے ہیں۔ بہ ظاہر تو ایسا لگتا ہے کہ وہ لوگ ایک دوسرے کا احترام کرتے ہوئے 'پہلے آپ' کہہ رہے ہیں لیکن اس کے پسِ پشت ان کی کم ہمتی پوشیدہ ہے۔ مصنف نے 'پہلے آپ' کا کلمہ استعمال کر کے اس وقت کے پروردہ لوگوں میں بیجا تکلف و تصنع اور فوجیوں کی کم ہمتی کو نمایاں کیا ہے۔

طنز میں مزاح کی شمولیت سے طنز کی تلخی کم ہو جاتی ہے لیکن اس کا یہ مطلب نہیں کہ ہر طنز میں مزاح کی شمولیت ضروری ہے بلکہ کہیں کہیں فنکار خالص طنز کا بھی استعمال کرتا ہے۔

طنز کے لیے مناسب فضا اور ماحول کی اہمیت مسلم ہے کیونکہ طنز نگار کے خیالات دوسرے انسانوں تک تبھی پہنچیں گے جب وہاں کے افراد حقیقت پسندانہ نقطۂ نظر رکھتے ہوں اور ان میں اس بات کے سمجھنے کی صلاحیت ہو ورنہ اس کے بغیر نہ تو طنز نگار کو طنز کے لیے کوئی موضوع ملے گا اور نہ ہی سامعین اور قارئین ملیں گے۔ طنز کے لیے حکومت کے قوانین، مذہبی قیود اور سماجی پابندیاں کوئی معنی نہیں رکھتیں کیونکہ وہ ایسے اسلوب میں بات کہتا ہے کہ اس کی گرفت ممکن نہیں۔

طنز کے لیے ضروری نہیں کہ اسے ہر شخص پسند کرے اور اس سے اپنی اصلاح کرے۔ ویسے زیادہ امکان تو اصلاح کا ہی رہتا ہے۔ اس لیے کہ بالواسطہ طنز کے ذریعہ انسان میں ندامت کا جذبہ بیدار ہوتا ہے اور اکثر صورتوں میں انسان اپنی اصلاح کی کوشش کرتا ہے۔

طنز نگار مخصوص ذہنی صلاحیت کا مالک ہوتا ہے۔ وہ اپنے ماحول میں پھیلی ہوئی برائیوں اور غیر شعوری طور پر افراد سے ہونے والی لغزشوں کا گہری نظر سے مطالعہ کرتا ہے اور ان کو صحیح راستہ پر لانے کے لیے بالواسطہ پیرایے میں طنز کا استعمال کرتا ہے۔

خطوطِ غالبؔ کی روشنی میں دلّی کے تاریخی حالات

مرزا اسداللہ خاں غالبؔ کی شخصیت کے کئی پہلو ہیں اور اہم بات یہ ہے کہ ہر پہلو نہ صرف عہد ساز ہے بلکہ حیرت انگیز ہے۔ ان کی شاعری کی معنی آفرینی اور تہہ داری آج بھی اہلِ نظر کے لیے مرکزِ کشش ہے۔ وہ شاعری کے علاوہ اردو نثر میں بھی ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ نثر میں وہ اپنے طرز کے موجد بھی ہیں اور خاتم بھی۔ ان کی نثری تحریروں میں خطوط کا سرمایہ گراں قدر ہے۔ ان کے خطوط اردو ادب کا بیش قیمت سرمایہ ہیں، جو نہ صرف مکتوب نگار کی شخصیت کی نمائندگی کرتے ہیں بلکہ ان کے ذریعہ اس عہد کے سیاسی، سماجی، تاریخی اور معاشی حالات بھی معلوم ہوتے ہیں۔ غالبؔ کی خوبی یہ ہے کہ مکتوب نگاری کو انھوں نے محض خیر و عافیت دریافت کرنے تک ہی محدود نہیں رکھا بلکہ اس میں علمی و ادبی مباحث بھی پیش کیے۔ حالیؔ، غالبؔ کے خطوط کی اہمیت اور انفرادیت کا ذکر اس طرح کرتے ہیں:

> 'مرزا کی اردو خط و کتابت کا طریقہ فی الواقع سب سے نرالا ہے۔ نہ مرزا سے پہلے کسی نے خط و کتابت میں یہ رنگ اختیار کیا اور نہ ہی اُن کے بعد کسی سے ان کی پوری تقلید ہو سکی۔ انھوں نے القاب و آداب کا پرانا اور فرسودہ طریقہ اور بہت سی باتیں جن کو مترسّلین نے لوازمِ نامہ نگاری میں سے قرار دے رکھا تھا، مگر درحقیقت فضول اور دور از کار تھیں، سب اُڑا دیں۔'
>
> (بحوالہ یادگارِ غالبؔ از حالیؔ ترتیب مالک رام ص ۱۹۹)

غرض غالبؔ نے القاب و آداب کے پُر تکلف اور فرسودہ طریقے کو ترک کیا اور خطوط

میں عام بول چال کی زبان استعمال کر کے تحریر کو زندگی کے قریب کر دیا۔ ساتھ ہی مراسلہ کو مکالمہ بنایا۔ ان سب خصوصیات کی بنا پر ہی ان کی نثر میں بے ساختگی اور بے تکلفی پائی جاتی ہے۔ غالبؔ کے خطوط کئی حیثیتوں سے اپنی شناخت قائم کرتے ہیں۔ مثلاً

(۱) علمی و ادبی

(۲) سیاسی وسماجی

(۳) تاریخی

غالبؔ کے خطوط میں علمی و ادبی مباحث بکثرت ملتے ہیں۔ اس تعلق سے کہیں انھوں نے لفظ کی صحت پر بحث کی ہے تو کہیں لفظ کے معنی بیان کیے ہیں۔ بعض جگہ الفاظ کی تذکیر و تانیث سے متعلق بھی بحث کی ہے۔ کچھ خطوط میں عروض کے مسائل زیرِ بحث لائے ہیں۔ ان کے علاوہ علمِ بلاغت سے متعلق اپنے شاگردوں کے شُبہات بھی دور کیے ہیں۔ غالبؔ نے دوستوں اور شاگردوں کی اصلاحِ شعر کے ذریعے شاعری کے بعض اہم نکات اور اصولوں کی بھی وضاحت کی ہے۔ اس طرح خطوطِ غالبؔ نہ صرف سیاسی وسماجی لحاظ سے اہم ہیں بلکہ علمی و ادبی اعتبار سے بھی اہمیت کے حامل ہیں۔

جہاں تک خطوطِ غالبؔ کی سماجی اہمیت کا سوال ہے، انھوں نے اپنے خطوط میں پنشن کی تفصیلات کے ساتھ ساتھ ہندوؤں اور مسلمانوں کے آباد ہونے کے متعلق انگریزوں کے حکم کا جو ذکر کیا ہے اس سے اگر اس وقت کے سیاسی حالات سے آگہی حاصل ہوتی ہے تو اطراف و جوانب کی تصویر کشی سے اس عہد کے سماجی حالات پر روشنی پڑتی ہے۔ چونکہ ہمارے مطالعے کا موضوع خطوطِ غالبؔ کی روشنی میں دلّی کے تاریخی حالات تک محدود ہے اس لیے علمی و ادبی اور سماجی وسیاسی اہمیت سے قطع نظر ایک نگاہ تاریخی حقائق پر ڈالتے ہیں۔

انگریزوں کا ہندوستان پر قابض ہونا اور پھر ہندوستانیوں کا اپنی آزادی کے لیے جدوجہد کرنا، ہندوستانی تاریخ کا اہم ترین باب ہے، جس کا ذکر کہیں تفصیل اور کہیں اختصار کے ساتھ غالبؔ کے خطوط میں مل جاتا ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی کو ناکام کرنے کے لیے انگریزوں نے ظلم و جبر کا سہارا لیا۔ اس میں کافی تعداد میں لوگوں کو سزائیں دی گئیں۔ کچھ کو کالا پانی

بھیجا گیا اور کچھ کو موت کے گھاٹ اُتارا گیا جس کے سبب پورے ملک میں خوف و دہشت کا ماحول پیدا ہو جانا فطری تھا۔ غالبؔ اس عہد کے چشم دید گواہ تھے۔ ایسے دور میں جب انگریزوں کے ظلم و ستم کی کوئی حد نہیں تھی، ان کے خلاف زیادہ کچھ لکھنا خود کو مصیبت میں ڈالنا تھا۔ لیکن غالبؔ جیسے حساس انسان کا خاموش رہنا بھی آسان نہ تھا۔ لہٰذا ۵/دسمبر ۱۸۵۷ء کے خط میں وہ اپنے شاگرد اور دوست مرزا ہر گوپال تفتہؔ کو لکھتے ہیں:

'مبالغہ نہ جاننا۔ امیر غریب سب نکل گئے، جو رہ گئے تھے نکالے گئے۔ جاگیردار پنشن دار، دولت مند، اہلِ حرفہ کوئی بھی نہیں ہے۔ مُفصل حال لکھتے ہوئے ڈرتا ہوں۔ ملازمانِ قلعہ پر شدّت ہے۔ بازپُرس اور داروگیر میں مبتلا ہیں۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد اوّل مرتبہ خلیق انجم ص ۲۶۷)

ظاہر ہے غالبؔ کے دل و دماغ پر بھی بازپُرس اور دَاروگیر کا خوف حاوی تھا۔ اس لیے انھوں نے مفصل حالات لکھنے سے گریز کیا لیکن اشارے کنایے میں وہ اتنا کچھ کہہ جاتے ہیں کہ اس عہد کے حالات کو سمجھنے میں دشواری نہیں ہوتی۔ ۲۶/دسمبر ۱۸۵۷ء کے خط میں غلام نجف خاں کو غالبؔ لکھتے ہیں:

'انصاف کرو (خط) لکھوں تو کیا لکھوں؟ کچھ لکھ سکتا ہوں؟ کچھ قابل لکھنے کے ہے؟ ۔۔۔۔ بس اتنا ہے کہ اب تک ہم تم جیتے ہیں۔ زیادہ اس سے نہ تم لکھو گے نہ میں لکھوں گا۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۶۲۴)

یہاں واضح طور پر کچھ نہیں کہا گیا ہے لیکن یہ کہہ کر کہ 'لکھوں تو کیا لکھوں؟ کچھ لکھ سکتا ہوں؟ کچھ قابل لکھنے کے ہے؟ جہاں یہ بتا دیا کہ کہنے والا بھی مجبور ہے وہیں یہ بھی ظاہر کر دیا کہ اس اُجڑے دیار میں ایسا کچھ نہیں بچا جس کے لکھنے کی طرف طبیعت راغب ہو سکے۔

۵/دسمبر ۱۸۵۷ء میں مرزا تفتہؔ کے خط میں غالبؔ لکھتے ہیں:

'اپنے مکان میں بیٹھا ہوں، دروازے سے باہر نہیں نکل سکتا۔

سوار ہونا اور کہیں جانا تو بہت بڑی بات ہے۔ رہا یہ کہ کوئی
میرے پاس آوے، شہر میں کون ہے جو آوے؟ گھر کے گھر بے
چراغ پڑے ہیں۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد اوّل مرتبہ خلیق انجم ص ۲۶۸)

اس خط کو پڑھ کر اس وقت کی دلّی کی صورتحال نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ جب انگریزوں نے جوشِ انتقام میں بے رحمی اور سفاّکی کی انتہا کردی تھی۔ ظاہر ہے ان حالات کا تفصیلی ذکر خط میں ممکن نہیں تھا اور طبیعت اس پر راضی نہیں تھی کہ سب کچھ دیکھتے ہوئے بھی خاموشی اختیار کرلی جائے۔ لہٰذا غالبؔ نے اپنے روزنامچے 'دستنبو' میں دلّی کے حالات قدرے تفصیل سے قلم بند کیے۔ اس طرح یہ کہا جا سکتا ہے کہ وقت اور مصلحت کے تحت غالبؔ جن باتوں کو خطوط میں کھل کر نہیں بیان کر سکے، انھیں روزنامچے کی شکل دی، جس سے غالبؔ کے خطوط کی تاریخی اہمیت کی تصدیق ہوتی ہے۔ غالبؔ نے انقلابیوں اور انگریزوں کی جنگ کی تصویر 'دستنبو' میں اس طرح پیش کی ہے:

'توپوں اور بندوقوں کے دھوئیں سے ایسا معلوم ہوتا ہے جیسے
نیلے آسمان پر کالی گھٹا چھائی ہوئی ہے اور اُس سے اولے برس
رہے ہیں۔ رات دن دونوں طرف سے گولہ باری ہوتی ہے۔
جیسے اوپر سے پتھر برس رہے ہوں۔۔۔ اگر اسفندیار اس
میدانِ جنگ میں ہوتا تو روئین تنی (لوہے کے جسم) کے
باوصف اس کی جواں مردی ہوا ہو جاتی۔ اگر رستم اس داستان
کو سن لیتا تو بے پناہ طاقت کے باوجود جی چھوڑ دیتا۔'

(دستنبو۔ مترجم شریف حسین قاسمی ص ۸۷)

'دستنبو' میں غالبؔ مزید دلّی کے حالات پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

'اس شہر میں قید خانہ شہر سے باہر ہے اور حوالات اندرونِ شہر۔ ان
دونوں میں بے شمار لوگوں کو بھر دیا گیا ہے (ان محدود مقامات میں
کثرتِ تعداد دیکھ کر) ایسا معلوم ہوتا ہے کہ آدمی میں آدمی سمایا جا رہا

ہے۔ ان دونوں قید خانوں کے جن قیدیوں کو مختلف دنوں میں
پھانسی دے دی گئی ہے، ان کی تعداد فرشتۂ موت ہی جانتا ہے۔

(دستنبو۔ مترجم شریف حسین قاسمی ص ۱۱۸)

انگریزوں کے ظلم و استبداد کی ایسی دل دہلانے والی داستان غالبؔ کے خطوط میں اختصار اور روزنامچے میں تفصیل سے ملتی ہے۔ انگریزوں نے ہندوستانیوں کے حوصلوں کو پست کرنے کے لیے انقلابِ ستاون کے بعد بہت قتل عام کیا تا کہ لوگوں کے دلوں میں انگریزوں کے خلاف آواز بلند کرنے کا حوصلہ باقی نہ رہ سکے۔ مگر اس کے باوجود ہندوستان کو آزاد کرانے کے لیے انقلابی سرگرم رہے اور خون کی ندیاں بہتی رہیں۔ غالبؔ ۱۸۵۸ء میں میر سرفراز حسین کو لکھتے ہیں:

'وہی بالا خانہ ہے اور وہی میں ہوں۔ سیڑھیوں پر نظر کہ وہ میر مہدی آئے، وہ میر سرفراز حسین آئے، وہ یوسف مرزا آئے، وہ میرن آئے، وہ یوسف علی خاں آئے۔ مرے ہوؤں کا نام نہیں لیتا۔ بچھڑے ہوؤں میں سے کچھ گنے ہیں۔ اللہ اللہ، اللہ! ہزاروں کا میں ماتم دار ہوں۔ میں مروں گا تو مجھ کو کون روئے گا؟۔۔۔ کیا مجمع برہم ہوا! مجھ کو کیسا غم ہوا ہے۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۷۶۲)

شیونرائن آرام کو ۱۹/اپریل ۱۸۵۹ء میں لکھتے ہیں:

'ہندوستان کا قلمرو بے چراغ ہو گیا۔ لاکھوں مر گئے۔ جو زندہ ہیں ان میں سینکڑوں گرفتارِ بند بلا ہیں۔۔۔۔ جو زندہ ہیں، اُس میں مقدور نہیں۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد سوم مرتبہ خلیق انجم ص ۱۰۷۱)

ان اقتباسات سے یہ اندازہ لگانا بالکل مشکل نہیں کہ وہ ایسا پُر آشوب دور تھا جس نے معاشرے کے تقریباً تمام طبقے اور شعبے کے افراد کو ڈس لیا تھا۔ کیا اہلِ ادب، کیا اہلِ ثروت اور کیا اہلِ حرفہ سب زندہ ہو کر بھی زندگی سے محروم تھے۔ بہتوں کو سزائیں دی گئیں اور بہتوں کو موت دی

ئی ۔ دلّی وہ دلّی نہ رہی جس کی شان وشوکت اور تہذیب مشہور تھی ۔ نواب علاالدین خاں علائی کے خط کے جواب میں غالبؔ ان کو دلّی کے حالات سے واقف کراتے ہوئے ۱۶ر فروری ۱۸۶۲ء کے ایک خط میں لکھتے ہیں:

'اے میری جان! یہ وہ دلّی نہیں ہے، جس میں تم پیدا ہوئے ہو، وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم نے علم تحصیل کیا ہے، وہ دلّی نہیں ہے جس میں تم شعبان بیگ کی حویلی میں مجھ سے پڑھنے آتے تھے، وہ دلّی نہیں ہے جس میں سات برس کی عمر سے آتا جاتا ہوں، وہ دلّی نہیں ہے جس میں اِکیاون برس سے مقیم ہوں، ایک کیمپ ہے ۔۔۔ شہر کی عمارتیں خاک میں مل گئیں۔ ہنرمند آدمی یہاں کیوں پایا جائے۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد اوّل مرتبہ خلیق انجم ص ۳۸۳)

گویا غالبؔ نے بچپن سے جس جگمگاتی ہوئی دلّی کو دیکھا تھا یک لخت تباہ و برباد ہوگئی۔ اس اقتباس سے جہاں یہ اندازہ ہوتا ہے وہیں غالبؔ کے سوانحی حقائق پر بھی روشنی پڑتی ہے۔ ۱۸۵۷ء کی جنگِ آزادی میں انگریزوں سے ہندوستانیوں کے ناکام ہونے کی کئی وجوہات تھیں۔ اوّل تو یہ کہ ہندوستانیوں کے پاس انگریزوں کی بہ نسبت بہت کم آلات تھے اور تھے بھی تو وہ انگریزوں کی مانند جدید اور اعلیٰ قسم کے نہیں تھے ۔ دوسرے یہ کہ اِس ملک کے کچھ لوگ اپنے مفاد کی خاطر انگریزوں سے مل گئے تھے ۔ یہی وجہ تھی کہ جوش وخروش کے باوجود ہندوستانی ناکام ہوئے جس کا ذکر غالبؔ نے ۱۸۶۰ء میں انوارالدولہ شفقؔ کو لکھے خط میں اس طرح کیا ہے:

'(کئی) لشکروں کا حملہ پے درپے اس شہر (دہلی) پر ہوا۔ پہلا باغیوں کا لشکر۔ اس میں اہلِ شہر کا اعتبار لُٹا۔ دوسرا لشکر خاکیوں کا، اس میں جان و ناموس، مکان و مکین و آسمان و زمین و آثارِ ہستی سراسر لُٹ گئے۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد سوم مرتبہ خلیق انجم ص ۹۸۹)

۱۸۵۸ء کی ابتداء میں دلّی کی صورتحال یہ تھی کہ صرف ہندوؤں کو شہر میں آباد ہونے کی اجازت دی گئی تھی مگر بعد میں انگریز حکام نے کچھ شرطوں کے ساتھ مسلمانوں کی آبادی کا حکم دے دیا۔ شہر میں آباد ہونے کے لیے انگریزوں نے ایک اجازت نامہ تحریر کروایا اور اس کی اُجرت ہندوستانیوں سے وصول کی۔ ان تاریخی حقائق کا ذکر غالبؔ کے خطوط میں ملتا ہے۔ ۲رفروری ۱۸۵۹ء کو میر مہدی مجروحؔ کے نام غالبؔ ایک خط میں لکھتے ہیں:

(آبادی کے) پانچ ہزار ٹکٹ چھاپے گئے ہیں جو مسلمان شہر میں اقامت چاہے، بہ قدرِ مقدور نذرانہ دے، اُس کا اندازہ قرار دینا حاکم کی رائے پر ہے۔ روپیہ دے اور ٹکٹ لے۔ گھر برباد ہوجائے، آپ شہر میں آباد ہوجائے۔ آج تک یہ صورت ہے۔ دیکھیے شہر کے بسنے کی کون مہورت ہے؟ جو رہتے ہیں، وہ بھی اخراج کیے جاتے ہیں یا جو باہر پڑے ہوئے ہیں، وہ شہر میں آتے ہیں؟ الملکُ للہ والحکمُ للہ۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۵۰۲)

مسلمانوں کے آباد ہونے کی اجازت سے قبل مسلمانوں کے اُجڑے ہوئے گھروں کی تصویر کشی غالبؔ نے اپنے روزنامچے 'دستنبو' میں کی ہے اور یہ بتایا ہے کہ ویران گھروں کی در و دیوار پر سبزے اُگ آئے ہیں۔ اس اقتباس کی زبان و بیان پر غور کریں تو اندازہ ہوگا کہ غالبؔ اس المناک منظر سے کس قدر مضطرب تھے۔ وہ لکھتے ہیں:

'جنوری ۱۸۵۸ء کے آغاز میں ہندوؤں کو فرمانِ آزادی مل گیا اور (شہر میں) آباد ہونے کی اجازت دے دی گئی۔ یہ لوگ (ہندو) جہاں جہاں تھے، شہر کی طرف چل پڑے۔ خانماں برباد مسلمانوں کے گھروں میں (خالی پڑے رہنے کے سبب) سبزہ اس قدر اُگ آیا ہے کہ در و دیوار سبز ہیں، ہر لحہ سبزہ سرِ دیوار سے یہ صدا آتی ہے کہ مسلمانوں کی جگہ (بہ دستور) خالی ہے۔'

(دستنبو۔ مترجم شریف حسین قاسمی ص ۱۱۰)

غالبؔ کے خطوط سے یہ بھی معلوم ہوتا ہے کہ انگریز حکام نے ہندوستانیوں کو دوبارہ آباد ہونے کا پروانہ ضرور دے دیا لیکن ایسی شرطیں بھی لگا دیں کہ لوگ گھروں میں رہتے ہوئے بھی بے گھری کے کرب میں مبتلا ہو گئے۔ انھیں واضح حکم تھا کہ وہ اپنے گھروں میں کرایہ دار تو رکھیں مگر اس کا کرایہ حکومت کو دیں۔ ہندوستانیوں کے حوصلوں کو پست کرنے کے لیے جسمانی، ذہنی اور نفسیاتی جس حد تک انگریز حکام ان پر ظلم کر سکتے تھے، انھوں نے کیے۔ ۹/نومبر ۱۸۵۹ء کے خط میں غالبؔ، نواب حسین مرزا کو لکھتے ہیں:

'آبادی کا حکم عام ہے، خلق کا اِزدھام ہے۔ آگے حکم تھا کہ مالکانِ مالک رہیں، کرایہ دار نہ رہیں۔ پرسوں سے حکم ہو گیا ہے کہ کرایہ دار بھی رہیں۔ کہیں یہ نہ سمجھنا کہ تم یا میں کوئی اور اپنے مکان میں کرایے دار کو آباد کرے۔ وہ لوگ جو گھر کا نشان نہیں رکھتے اور ہمیشہ سے کرایے کے مکان میں رہتے تھے وہ بھی آ رہیں، مگر کرایہ سرکار کو دیں۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۶۷۹)

انگریزوں نے نہ صرف مکان اور جائداد کے حق سے اہلِ دہلی کو محروم کر دیا تھا بلکہ ایسی صورتحال پیدا کر دی تھی کہ لوگ اپنے گھر اور شہر میں رہتے ہوئے بھی اپنی مرضی سے ہل نہیں سکتے تھے۔ بظاہر جسم آزاد تھے مگر روح کو غلام بنا دیا گیا تھا۔ بغیر اجازت شہر کے اندر یا باہر آنے جانے پر ان پر جرمانہ تو کیا ہی جاتا تھا، ساتھ ہی ساتھ انھیں جیل بھی بھیج دیا جاتا تھا جس کا ذکر غالبؔ، غلام نجف خاں کے خط میں فروری ۱۸۵۸ء میں کرتے ہیں:

'مجھ کو تم جانتے ہو کہ میرا شہر میں ہونا بے اجازت سرکار کے نہیں اور باہر نکلنا بے ٹکٹ نہیں، پھر میں کیا کروں؟ کیوں کر وہاں آؤں؟ شہر میں تم ہوتے تو جرأت کر کے تمہارے پاس چلا آتا۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۶۲۷)

غالبؔ کے خطوط سے اس بات پر بھی روشنی پڑتی ہے کہ نقلاب ستاون کے بعد کھانے

پینے کی اشیا کی زبردست قلت ہوگئی تھی۔ نہ صرف عوام بلکہ امرا کو بھی اشیا خورد ونوش کی کمی کا سامنا کرنا پڑا تھا۔ ۱۸؍جولائی ۱۸۵۸ء میں غالبؔ اپنا حال بیان کرتے ہوئے مرزا تفتہ کو لکھتے ہیں:

'کئی دن ہوئے۔۔۔ جو میں نے ایک ولایتی چغہ اور ایک شالی رومال ڈھائی گزا (پیسوں کی ضرورت سے فروخت کے لیے) دلاّل کو دیا تھا اور وہ اس وقت روپیہ لے کر آیا۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد اوّل مرتبہ خلیق انجم ص ۲۷۸)

۱۸۵۷ء کے انقلاب کے بعد جب دہلی پر انگریزوں کا قبضہ ہوگیا تو انھوں نے آہستہ آہستہ مسجدوں اور امام باڑوں کو منہدم کر دیا کیونکہ انقلابیوں نے ان مقامات سے انگریزوں پر حملے کیے تھے جو بہت مضبوط عمارتیں تھیں۔ انھیں بارود کے ذریعہ اُڑایا گیا۔ ان سب تفصیلات کا بیان غالبؔ کے خطوط میں ملتا ہے۔ مکانوں، دکانوں اور بازاروں کو اس طرح تباہ و برباد کیا گیا کہ ان کا نام و نشان تک باقی نہیں رہا۔ فوج کی رہائش کے لیے قلعہ کے آس پاس کی دکانوں، مکانوں اور فیل خانوں کو منہدم کر دیا تاکہ شہر میں رہ کر وہ شہر کے حالات سے باخبر ہوسکیں۔ ان حالات سے غالبؔ کا دل کتنا کڑھتا تھا اس کا اندازہ میر مہدی مجروحؔ کے نام ۲؍دسمبر ۱۸۵۹ء کو تحریر کیے گئے خط سے ہوتا ہے:

'تم آتے ہو، چلے آؤ۔ نثار خان کے چھتّے کی سڑک، خان چندن کے کوچے کی سڑک دیکھ جاؤ۔ بلاقی بیگم کے کوچے کا ڈھینا، جامع مسجد کے گرد ستر ستر گز گول میدان نکلنا سُن جاؤ، غالبِ افسردہ دل کو دیکھ جاؤ، چلے جاؤ۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۵۱۵)

ہندوستانیوں پر اتنا ہی ظلم نہیں کیا گیا بلکہ انھیں نفسیاتی طور پر مفلوج کرنے کے لیے اس حکم کے ماننے پر بھی زور دیا گیا کہ ۱۸۵۸ء کی پہلی نومبر کو اپنے گھروں میں چراغاں کریں۔ انگریزوں کی مسرت کی وجہ یہ تھی کہ گورنر جنرل لارڈ کیننگ کو ہندوستان کا حاکم بنایا جانا تھا۔ انوار الدولہ شفقؔ کو پہلی نومبر کی روداد بیان کرتے ہوئے ۵؍نومبر ۱۸۵۸ء کے خط میں غالبؔ لکھتے ہیں:

'یہاں پہلی نومبر کو (دوشنبہ) کے دن حسبُ الحکم کوچہ و بازار میں
روشنی ہوئی اور شب کو کمپنی کا ٹھیکا ٹوٹ جانا اور قلمروِ ہند کا
بادشاہی عمل میں آنا سنایا گیا۔ نواب گورنر جرنل لارڈ کیننگ بہادر
کو ملکہ معظمہ انگلستان نے 'فرزندِ ارجمند' کا خطاب دیا اور اپنی
طرف سے نائب اور ہندوستان کا حاکم کیا۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد سوم مرتبہ خلیق انجم ص ۹۸۷)

لارڈ کیننگ کو ہندوستان کا حاکم بنانا ایک تاریخی واقعہ ہے جس کا ذکر غالبؔ کے خطوط میں ملتا ہے۔ غالبؔ کے خطوط سے انقلاب ستاون اور اس وقت کی دہلی کے حالات سے بخوبی واقفیت ہوتی ہے۔ کہیں کہیں ان واقعات کا ذکر تاریخوں کے ساتھ بھی ملتا ہے۔

حامد علی خاں جو سلطنت اودھ کے بھانجے اور داماد تھے۔ وہ اعتمادالدولہ کے انتقال کے بعد دہلی آ گئے تھے۔ ان کے پاس جو بھی سرمایہ تھا، وہ شاہی خزانے میں جمع کرا دیا تھا اور اُس سے ملنے والے سُود سے اپنا خرچ چلاتے تھے۔ ۱۸۵۷ء کے ہنگامے میں وہ بھی شکار ہوئے۔ ان کے متعلق غالبؔ ۳۱ر دسمبر ۱۸۵۹ء میں نواب حسین مرزا کو لکھتے ہیں:

'مکانات کو حامد علی خاں کا کہہ کر کیوں لکھتے ہو؟ وہ مدت سے
ضبط ہو کر سرکار کا مال ہو گیا۔ باغ کی صورت بدل گئی۔ محل سرا اور
کوٹھی میں گورے رہتے تھے۔ اب پھاٹک اور سرتاسر دکانیں گرا
دی گئیں۔ سنگ وخشت کو نیلام کر کے روپیہ داخل خزانہ ہوا۔ مگر
یہ نہ سمجھو کہ حامد علی خاں کے مکان کا ملبہ بکا ہے۔ سرکار نے اپنا
مملوکہ اور مقبوضہ ایک مکان ڈھا دیا۔ جب بادشاہِ اودھ کی
املاک کا وہ حال ہو تو رعیت کی اِملاک کو کون پوچھتا ہے؟'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۶۸۲)

انگریزوں نے شاہی خاندان کی عورتوں پر بھی ظلم وستم کرنے سے گریز نہیں کیا۔ انھیں بھی عوام کی مانند قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرنی پڑیں۔ ۲۲ر دسمبر ۱۸۵۸ء کے خط میں میر مہدی

مجروحؔ کو غالبؔ لکھتے ہیں:

'تاج محل (بہادر شاہ کی ایک بیگم) مرزا قیصر (شاہ عالم ثانی کے چھوٹے بھائی، میرزا سلیمان شکوہ کے فرزند) مرزا جواں بخت کے سالے مرزا ولایت علی بیگ جے پوری کی زوجہ، ان سب کی الہ آباد سے رہائی ہوگئی۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۵۰۰)

غالبؔ اِسی خط میں مزید تحریر کرتے ہیں:

'بادشاہ، میرزا جواں بخت، میرزا عباس (بہادر شاہ ظفر کے ایک فرزند جو جواں بخت سے چھوٹے تھے) زینت محل، کلکتہ پہنچے اور وہاں سے جہاز پر چڑھائی ہوگی۔ دیکھیے کیپ میں رہیں یا لندن جائیں۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۵۰۰)

فتحِ دہلی کے بعد انگریزوں نے بادشاہ اور اس کے اہلِ خاندان کو قید کر لیا جس کے سبب یہ افواہ گرم تھی کہ انھیں کیپ میں رکھا جائے گا یا پھر ولایت لے جایا جائے گا۔ ان سب واقعات کا ذکر غالبؔ نے اپنے خطوط میں کیا ہے۔ اخیر میں بادشاہ اور اہلِ خاندان کو رنگون میں رکھا گیا۔ وہاں قید و بند کی صعوبتیں برداشت کرتے کرتے بادشاہ کی روح پرواز کر گئی۔ غالبؔ ۱۶/دسمبر ۱۸۶۲ء کے خط میں میر مہدی مجروحؔ کو لکھتے ہیں:

'۷/نومبر، ۱۴ جمادی الاوّل سالِ حال (۱۲۷۹ھ/۱۸۶۲ء) جمعہ کے دن ابوظفر سراج الدین بہادر شاہ قیدِ فرنگ و قیدِ جسم سے آزاد ہوگئے۔ اِنا للہ واِنا اِلیہ راجعون۔'

(غالبؔ کے خطوط جلد دوم مرتبہ خلیق انجم ص ۵۳۹)

اس مطالعے سے یہ نتیجہ نکلتا ہے کہ خطوطِ غالب اردو ادب کا وہ قیمتی سرمایہ ہیں جو اردو زبان کو نثر کے ایک اسلوب اور لہجے سے متعارف کراتا ہے۔ ساتھ ہی ان خطوط میں ایسے مواد بھی

موجود ہیں جو خط کو رسمی خیر و عافیت کے دائرے سے باہر نکال کر اس کو تاریخ اور تہذیب کی وسیع دنیا سے جوڑتے ہیں۔ ظاہر ہے مکتوب نگار جن حالات سے دوچار ہو گا ان کا عکس مکتوب میں آنا لازمی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ان خطوط میں عہدِ غالب کی دلّی کے وہ مسائل زیر بحث آئے ہیں جو کہیں نہ کہیں ہندوستانی تاریخ سے اپنا رشتہ رکھتے ہیں اور آنے والے مورخین کے لیے بنیاد فراہم کرتے ہیں۔ خطوطِ غالب کی یہ وہ خوبی ہے جس سے ہر دور میں اِن کی اہمیت باقی رہے گی۔

'غبارِ خاطر' کا تنقیدی مطالعہ

'غبارِ خاطر' مولانا ابوالکلام آزاد کے ان خطوط کا مجموعہ ہے جو انھوں نے قلعہ احمد نگر کی اسیری کے زمانے یعنی ۳ ؍اگست ۱۹۴۲ء اور ۳ ؍ستمبر ۱۹۴۵ء کے درمیان حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کے نام لکھے۔ خطوط کے اس مجموعے کا نام ابوالکلام نے کہاں سے مستعار لیا، اس کے سلسلے میں 'غبارِ خاطر' کے دیباچے میں لکھتے ہیں:

> 'میر عظمت اللہ بیخبر بلگرامی، مولوی غلام علی آزاد بلگرامی کے معاصر اور ہم وطن تھے۔۔۔۔ انھوں نے ایک مختصر رسالہ 'غبارِ خاطر' کے نام سے لکھا تھا۔ میں یہ نام اُن سے مستعار لیتا ہوں۔
>
> مپرس تا چہ نوشت ست کلکِ قاصر ما
>
> خطِ غبار من ست ایں غبارِ خاطر ما
>
> یہ تمام مکاتیب نج کے خطوط تھے اور اس خیال سے نہیں لکھے گئے تھے کہ شائع کئے جائیں گے۔ لیکن رہائی کے بعد جب مولوی محمد اجمل خاں صاحب کو ان کا علم ہوا تو مُصر ہوئے کہ انھیں ایک مجموعہ کی شکل میں شائع کر دیا جائے۔ چونکہ اُن کی طرح اس کی خاطر بھی مجھے عزیز ہے، اس لیے ان مکاتیب کی اشاعت کا سرو سامان کر رہا ہوں۔' (غبارِ خاطر از مولانا ابوالکلام آزاد ص ۱)

ابوالکلام آزاد کا یہ بیان قرینِ قیاس نہیں معلوم ہوتا۔ اوّل تو یہی کہ 'غبارِ خاطر' کے خطوط 'نج کے خطوط' ہیں بھی یا نہیں اور دوئم یہ کہ خطوط اشاعت کی غرض سے نہیں لکھے گئے۔ حقیقت

یہ ہے کہ ابوالکلام کے ذہن میں یہ بات پہلے سے تھی کہ جیل سے رہائی کے بعد یہ مکاتیب شائع ہوں گے۔ اسی وجہ سے انھوں نے تمام خطوط کی نقل رکھنے کا اہتمام کیا۔ ۳ر اگست ۱۹۴۲ء کا خط انھوں نے کلکتہ اور بمبئی کے درمیان ریل میں لکھا تھا مگر محض اس وجہ سے پوسٹ نہیں کروایا کہ اجمل خاں جو ابوالکلام کے سکریٹری تھے، اس کی نقل نہیں رکھ سکے تھے۔ جب ابوالکلام آزاد گرفتار کر کے احمد نگر لے جا رہے تھے، وہ خط دوبارہ ان کے سامنے آیا لیکن اس وقت بھی یہ خط انھوں نے مکتوب الیہ کو نہیں بھجوایا۔ جب ابوالکلام قید سے رہا ہوئے تو انھوں نے خطوط کی حفاظت کا غیر معمولی اہتمام کیا۔ ۳ر ستمبر ۱۹۴۵ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> '۱۵ر جون کو جب بانکوڑا میں رہا ہوا تو تمام مکتوبات نکالے اور ایک فائل میں بہ ترتیب تاریخ جمع کر دیئے۔ خیال تھا کہ انھیں حسب معمول نقل کرنے کے لیے دے دوں گا اور پھر اصل آپ کی خدمت میں بھیج دوں گا۔ لیکن جب مولوی اجمل خاں صاحب کو ان کی موجودگی کا علم ہوا تو وہ بہت مُصر ہوئے کہ انھیں بلا تاخیر اشاعت کے لیے دے دینا چاہیے۔ چنانچہ ایک خوش نویس کو شملہ بلایا گیا اور پورا مجموعہ کتابت کے لیے دے دیا گیا۔'
>
> (غبارِ خاطر۔ ص ۹)

خطوط کا یہ مجموعہ مکتوب الیہ یعنی نواب حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کے پاس مطبوعہ صورت میں پہنچا۔

ابوالکلام آزاد کو خطوط لکھتے وقت یہ معلوم تھا کہ ان کے یہ خطوط مکتوب الیہ تک نہیں پہنچیں گے۔ ان کے کسی خط سے یہ بھی نہیں معلوم ہوتا کہ انھوں نے خطوط کو نواب صاحب تک پہنچانے کی کوشش کی۔ دوسری بات یہ کہ جب وہ قید سے رہا ہوئے تو اس وقت بھی انھوں نے وہ مکاتیب نواب صاحب کو نہیں بھیجے۔ نواب صاحب سے ابوالکلام آزاد کے قدیم دوستانہ مراسم تھے اور یہ مراسم محض علمی اور ادبی ذوق کے سبب تھے نہ کہ سیاسی معاملات کی بنیاد پر۔ ۲۹ر اگست ۱۹۴۲ء کے خط میں سیاسی معاملات کی جانب اشارہ کرتے ہوئے نواب صاحب کو لکھتے ہیں:

'مجھے یہ قصہ نہیں چھیڑنا چاہیے، میری آپ کی مجلس آرائی افسانہ سرائی کے لیے نہیں ہوا کرتی۔۔۔۔میری دکانِ سخن میں ایک ہی طرح کی جنس نہیں رہتی لیکن آپ کے لیے کچھ نکالتا ہوں تو احتیاط کی چھلنی میں اچھی طرح چھان لیا کرتا ہوں کہ کسی طرح کی سیاسی ملاوٹ باقی نہ رہے۔'

(غبارِ خاطر۔ص ۸۷)

'غبارِ خاطر' کے سلسلے میں کہا جاتا ہے کہ اگر یہ خطوط ایک دیرینہ دوست کے لیے لکھے جاتے تو اس میں ابوالکلام کو اپنی طبیعت، زندگی کے واقعات اور عادات کے تفصیلی بیان کی ضرورت ہرگز پیش نہ آتی۔ جبکہ بیشتر خطوط میں ابوالکلام آزاد کی ذات اور ان کے حالات بیان کیے گئے ہیں۔ کچھ میں علمی اور تفریحی تذکرے ہیں۔'غبارِ خاطر' کے دو خطوط میں ابوالکلام نے 'خدا کی ذات' سے متعلق فلسفیانہ گفتگو کی ہے۔۹ رجنوری ۱۹۴۳ء کے خط میں 'انانیت' کے تصور پر روشنی ڈالی گئی ہے:

'انانیتی ادبیات' (Egoistic Literature) کی نسبت زمانۂ حال کے بعض نقادوں نے یہ رائے ظاہر کی کہ وہ بہت زیادہ دل پذیر ہوں گی یا بہت زیادہ ناگوار، کسی درمیانی درجہ کی یہاں گنجائش نہیں۔'انانیتی ادبیات' سے مقصود تمام اس طرح کی خامہ فرسائیاں ہیں جن میں ایک مصنف کا ایغو یعنی 'میں' نمایاں طور پر سر اٹھاتا ہے۔ مثلاً خود نوشت سوانح عمریاں، ذاتی واردات وتاثرات، مشاہدات وتجارب، شخصی اسلوب نظر وفکر۔ میں نے 'نمایاں طور' کی قید اس لیے لگائی کہ اگر نہ لگائی جائے تو دائرہ بہت زیادہ وسیع ہو جائے گا کیونکہ غیر نمایاں طور پر تو ہر طرح کی مصنفات میں مصنف کی انانیت اُبھر سکتی ہے اور ابھرتی رہتی ہے۔ اگر اس اعتبار سے صورت حال پر نظر ڈالیے تو

ہماری درماندگیوں کا کچھ عجیب حال ہے۔ ہم اپنے ذہنی آثار کو
ہر چیز سے بچا لے جاسکتے ہیں مگر خود اپنے آپ سے بچا نہیں
سکتے۔ ہم کتنا ضمیر غائب اور ضمیر مخاطب کے پردوں میں چھپ
کر چلیں لیکن ضمیر متکلم کی پرچھائیں پڑتی ہی رہیں گی۔ ہم
جہاں جاتے ہیں، ہمارا سایہ ہمارے ساتھ جاتا ہے۔'

(غبارِ خاطر۔ص۱۷۹)

انانیت کا موضوع کوئی آسان موضوع نہیں ہے۔ اس موضوع پر ابوالکلام نے فلسفیانہ پہلو سے تفصیل سے روشنی ڈالی ہے۔ فکری اور فلسفیانہ موضوعات کے علاوہ روزمرہ کے معمولی اور عام تجربات پر بھی ابوالکلام نے بعض خطوط میں اظہارِ خیال کیا ہے اور اس میں بھی انھوں نے دلچسپی کا کوئی نہ کوئی فکر انگیز پہلو تلاش کرلیا ہے۔ ابوالکلام آزاد نے حکایت زاغ وبلبل اور چڑیا چڑے کی کہانی میں ایک عام مشاہدے کو دلچسپ انداز میں بیان کیا ہے۔ چائے نوشی سے شغف اور اس کی جزئیات کا بیان ابوالکلام آزاد کا پسندیدہ موضوع ہے۔ ۱۷/دسمبر ۱۹۴۲ء کے خط میں اپنی پسندیدہ چائے کے بارے میں اس طرح اظہار خیال کرتے ہیں:

'وقت وہی ہے مگر افسوس وہ چائے نہیں ہے جو طبع شورش پسند کو
مستیوں کی اور فکرِ عالم آشوب کو آسودگیوں کی دعوت دیا
کرتی۔۔۔ وہ چینی چائے جس کا عادی تھا، کئی دن ہوئے ختم
ہوگئی اور احمد نگر اور پونا کے بازاروں میں کوئی اس جنسِ گرانمایہ
سے آشنا نہیں۔

یکہ نالۂ مستانہ زجائے نہ شنیدم
ویراں شود آں شہر کہ مے خانہ نہ دارد

مجبوراً ہندوستان کی اسی سیاہ پتّی کا جوشاندہ پی رہا ہوں جسے
تعبیر وتسمیہ کے اس قاعدے کے بموجب کہ

برعکس نہند نامِ زنگی کافور

لوگ چائے کے نام سے پکارتے ہیں اور دودھ ڈال کر اس کا
گرم شربت بنایا کرتے ہیں۔'
(غبارِ خاطر۔ص ۱۵۱)

اس خط میں ابوالکلام نے جس انداز سے اپنی پسندیدہ چینی چائے اور ہندوستان کی عام چائے کا ذکر کیا ہے، اس سے ان کی شخصیت کے خاص پہلو پر روشنی پڑتی ہے کہ وہ عوام سے کس قدر خود کو بلند و برتر سمجھتے تھے۔

چڑیا چڑے کی کہانی میں ابوالکلام آزاد نے چڑیوں کی نفسیات کا نہایت باریکی سے جائزہ لیا ہے اور انسان سے پرندوں کے تعلق پر روشنی ڈالی ہے۔ ۱۸ر مارچ ۱۹۴۳ء کے خط میں لکھتے ہیں:

'سب سے پہلے موتی آئی اور گردن اُٹھا اُٹھا کے دیکھنے لگی کہ آج ڈھکنا کیوں دکھائی نہیں دیتا۔ یہ اس بستی کی سب سے زیادہ خوبصورت چڑیا ہے۔۔۔ چھریرا بدن، نکلتی ہوئی گردن، مخروطی دُم اور گول گول آنکھوں میں ایک عجیب طرح کا بولتا ہوا بھولا پن۔ جب دانہ چگنے کے لیے آئے گی تو ہر دانے پر میری طرف دیکھتی جائے گی۔ ہم دونوں کی زبانیں خاموش رہتی ہیں مگر نگاہیں گویا ہوگئی ہیں۔ وہ میری نگاہوں کی بولی سمجھنے لگی ہے۔ میں نے اس کی نگاہوں کو پڑھنا سیکھ لیا ہے۔۔۔ اس بستی کے اگر عام باشندوں سے قطع نظر کرلی جائے تو خواص میں چند شخصیتیں خصوصیت کے ساتھ قابل ذکر ہیں۔۔۔ اب مختصر اُملاً اور صوفی کا حال بھی سن لیجیے۔ ایک چڑا بڑا ہی تنومند اور جھگڑالو ہے۔ جب دیکھو زبان فرفر چل رہی ہے اور سر اُٹھا ہوا اور سینہ تنا ہوا رہتا ہے۔ جو بھی سامنے آجائے، دودو ہاتھ کیے بغیر نہیں رہے گا۔ کیا مجال کہ ہمسایہ کا کوئی چڑا اس محلہ کے اندر قدم رکھ سکے۔ کئی شہ زوروں نے ہمت دکھائی لیکن پہلے ہی مقابلے میں

چت ہو گئے ۔۔۔ٹھیک اس کے برعکس ایک دوسرا چڑا ہے ۔۔۔
اسے جب دیکھئے اپنی حالت میں گم اور خاموش ہے۔

را کہ خبر شد، خبرش باز نیامد

بہت کیا تو کبھی کبھار ایک ہلکی سی ناتمام چوں کی آواز نکال دی
اور اس ناتمام چوں کا بھی انداز لفظ وسخن کا سا نہیں ہوتا بلکہ ایک
ایسی آواز ہوتی ہے جیسے کوئی آدمی سر جھکائے اپنی حالت میں گم
پڑا رہتا ہو اور کبھی کبھی سر اٹھا کے 'ہا' کر دیتا ہو۔۔۔ میں نے یہ
حال دیکھا تو اس کا نام صوفی رکھ دیا۔'

(غبارِ خاطر۔ص ۲۲۵ تا ۲۲۷)

اس طرح ابوالکلام آزاد نے موتی، مُلا اور صوفی جیسے جیتے جاگتے کردار پیش کر کے ان چڑیوں کو عام چڑیوں سے ممتاز کر دیا ہے اور مخصوص ناموں سے ان کے تئیں اپنے ردِ عمل پر روشنی ڈالی ہے۔اس خط میں پرندوں سے ابوالکلام کے رابطے کی نوعیت اور جزئیات نگاری لائق دید ہے۔

ابوالکلام آزاد کے خطوط کی ایک خصوصیت یہ بھی ہے کہ اس میں انھوں نے فارسی عربی کی ترکیبوں، تشبیہوں اور استعاروں کا کثرت سے استعمال کیا ہے۔ان کے خطوط میں قدم قدم پر مصرعوں اور اشعار کے استعمال سے عبارت کی روانی بھی متاثر ہوئی ہے۔

ابوالکلام آزاد روزمرہ کے بے کیف تجربات کو شاعرانہ اسلوب اور اشعار کے حوالوں سے دلکش بنانے کی کوشش کرتے ہیں۔ یہاں تک کہ اکثر تجربات کی حقیقی شکل بھی تبدیل ہو جاتی ہے۔۱۵/اگست ۱۹۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں:

'دریں زمانہ رفیقے کہ خالی از خلل است
صراحی مئے ناب و سفینۂ غزل است
جریدہ رو کہ گذرگاہ عافیت تنگ است
پیالہ گیر کہ عمر عزیم بے بدل است'

(غبارِ خاطر۔ص ۴۷)

خط میں یہ منظر ہے کہ ابوالکلام آزاد کمرے میں بیٹھے ہوئے چائے دانی سے پیالی میں چائے انڈیل رہے ہیں۔

نثر کا اپنا ایک اسلوب ہوتا ہے۔ نثر میں وضاحت اور قطعیت ہوتی ہے لیکن 'غبارِ خاطر' ان نثری تقاضوں پر پوری نہیں اُترتی۔ دوسرے یہ کہ 'غبارِ خاطر' کے خطوط میں بیشتر اوقات خود سے مکالمہ ہے۔ ان خطوط میں کسی خیالی مکتوب الیہ کی مدد سے اپنے نجی احساسات اور ذہنی کیفیات کو پیش کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ ۵/اگست ۱۹۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں:

'جو کچھ لکھ رہا ہوں، کلپترہ گوئی اور لاطائل نویسی سے زیادہ نہیں ہے۔ یہ بھی نہیں معلوم، بہ حالتِ موجودہ میری صدائیں آپ تک پہنچ بھی سکیں گی یا نہیں۔ تاہم کیا کروں، افسانہ سرائی سے اپنے آپ کو باز نہیں رکھ سکتا۔ یہ وہی حالت ہوئی جسے مرزا غالب نے ذوقِ خامہ فرسا کی ستم زدگی سے تعبیر کیا تھا۔ مگر ستم زدہ ہوں ذوقِ خامہ فرسا کا'

(غبارِ خاطر۔ ص ۳۱ تا ۳۲)

اس خط سے معلوم ہوتا ہے کہ یہ افسانہ سرائی محض اپنے ذوق کی تسکین کے لیے ہے۔ مکتوب الیہ تک ان خطوط کا پہنچنا نہ تو ممکن تھا نہ مقصود۔

'غبارِ خاطر' میں مکتوب الیہ کی شخصیت کافی دھندلی ہے اور کہیں بھی مکتوب الیہ کی موجودگی محسوس نہیں ہوتی۔ شروع سے آخر تک مکتوب نگار کی ذات ہی پورے خط پر حاوی نظر آتی ہے۔ ۱۸/اکتوبر ۱۹۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں:

'ذرّات سے لے کر اجرامِ سماوی تک، سب نے اسی قانونِ تغیر و تحویل کے ماتحت اپنی موجودہ شکل و نوعیت کا جامہ پہنا ہے۔ یہی نیچے سے اوپر کی طرف بڑھتی ہوئی رفتارِ فطرت ہے، جسے ہم نشو و ارتقاء کے نام سے تعبیر کرتے ہیں۔ یعنی ایک معین، طے شدہ، ہم آہنگ اور منظم ارتقائی تقاضہ ہے جو تمام کارخانۂ ہستی پر

چھایا ہوا ہے اور اسے کسی خاص رخ کی طرف اٹھائے اور بڑھائے لے جا رہا ہے۔'

(غبارِ خاطر۔ ص ۱۲۶)

اس خط سے ابوالکلام آزاد کی علمی استعداد کا علم تو ضرور ہوتا ہے لیکن خطوط نگاری کی بے تکلف اور پُر خلوص فضا سے یہ فلسفیانہ مسائل ہم آہنگ نہیں ہیں۔ ایک خط 'غبارِ خاطر' میں ایسا ضرور ہے جس میں ابوالکلام آزاد کی اصل شخصیت بڑی حد تک سامنے آتی ہے۔ ۱۱ر اپریل ۱۹۴۳ء کے خط میں اپنی بیوی کی بیماری اور انتقال کی تفصیلات بیان کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

'۲۲ر مارچ کو مجھے پہلی اطلاع اس کی خطرناک علالت کی ملی۔۔۔ جس دن تار ملا، اس کے دوسرے دن سپرنٹنڈنٹ میرے پاس آیا اور یہ کہا کہ اگر میں اس بارے میں حکومت سے کچھ کہنا چاہتا ہوں تو وہ اسے فوراً بمبئی بھیج دے گا اور یہاں کی پابندیوں اور مقررہ قاعدوں سے اس میں کوئی رکاوٹ نہیں پڑے گی۔ وہ صورتِ حال سے بہت متاثر تھا اور اپنی ہمدردی کا یقین دلانا چاہتا تھا لیکن میں نے اس سے صاف صاف کہہ دیا کہ میں حکومت سے کوئی درخواست کرنی نہیں چاہتا۔۔۔ تاہم میں نے محسوس کیا کہ طبیعت کا سکون ہل گیا ہے اور اسے قابو میں رکھنے کے لیے جدوجہد کرنی پڑے گی۔۔۔ اس زمانے میں میرے دل و دماغ کا جو حال رہا، میں اسے چھپانا نہیں چاہتا۔ میری کوشش تھی کہ اس صورتِ حال کو پورے صبر و سکون کے ساتھ برداشت کرلوں۔ اس میں میرا ظاہر کامیاب ہوا لیکن شاید باطن نہ ہوسکا۔ میں نے محسوس کیا کہ اب دماغ بناوٹ اور نمائش کا وہی پارٹ کھیلنے لگا ہے جو احساسات اور انفعالات کے ہر گوشہ میں ہم ہمیشہ کھیلا کرتے ہیں اور اپنے ظاہر کو باطن کی طرح نہیں بننے دیتے۔'

(غبارِ خاطر۔ ص ۲۳۷)

یہ خط ایسا ہے جس میں جذبات کی فراوانی ہے اور ابوالکلام آزاد کی شخصیت کا نجی رخ دیکھنے کو ملتا ہے۔ ابوالکلام آزاد اپنی تحریر یا روزمرہ کے معمولات میں ہمارے سامنے کھل کر کبھی نہیں آئے لیکن 'غبارِ خاطر' کے اس خط میں ہم ان کے دل کی کیفیت کسی قدر جان لیتے ہیں لیکن ایسے لمحے ان کی زندگی میں کم ہی آتے ہیں اور بہت جلد وہ اپنے جذباتی وفور پر قابو پا لیتے ہیں۔ چنانچہ بیوی کے انتقال کی خبر کے وقت ان کا ضبطِ نفس حیرت انگیز ہے۔ مثال دیکھیے:

'جیلر اخبار لے کر میرے کمرے میں آتا ہے۔ جوں ہی اس کے دفتر سے نکلنے اور چلنے کی آہٹ ہوتی ہے دل دھڑکنے لگتا تھا کہ نہیں معلوم آج کیسی خبر اخبار میں ملے گی۔ لیکن پھر میں فوراً چونک اُٹھتا، میرے صوفے کی پیٹھ دروازے کی طرف تھی۔ اس لیے جب تک ایک آدمی اندر آ کر سامنے کھڑا نہ ہو جائے میرا چہرہ دیکھ نہیں سکتا۔ جب جیلر آتا تھا تو میں حسب معمول مسکراتے ہوئے اشارہ کرتا تھا کہ اخبار ٹیبل پر رکھ دے اور پھر لکھنے میں مشغول ہو جاتا۔ گویا اخبار دیکھنے کی کوئی جلدی نہیں۔ میں اعتراف کرتا ہوں کہ یہ ساری ظاہر داریاں دکھاوے کا ایک پارٹ تھیں جس سے دماغ کا ایک مغرور احساس کھیلتا رہتا تھا اور اس لیے کھیلتا تھا کہ کہیں اس کے دامن صبر و قرار پر بے حالی اور پریشان خاطری کا کوئی دھبہ نہ لگ جائے ---- بالآخر ۹ر اپریل کو زہر غم کا یہ پیالہ لبریز ہو گیا۔'

(غبارِ خاطر۔ ص ۲۴۰)

اس خط سے ابوالکلام آزاد کی جذباتی کیفیت اور اس کیفیت پر قابو پانے کی غیر معمولی کاوش کا اندازہ ہوتا ہے۔ یہ بات بھی معلوم ہوتی ہے کہ عام انسانوں کی طرح ابوالکلام کو بھی اپنی بیوی سے جذباتی تعلق تھا اور ان کی موت کا حادثہ ان کے لیے بھی نہایت جانکاہ تھا۔ البتہ جذباتی کیفیت کے مظاہرے کو وہ اپنی غیر معمولی شخصیت اور منصب کے منافی سمجھتے تھے۔ چنانچہ عام

انسانوں کے برعکس اپنے رنج وغم کے اظہار پر قابو پانے کی انھوں نے حتی المقدور کوشش کی ہے۔ یہ کشمکش ان کی شخصیت کا نمایاں پہلو ہے۔

'غبارِ خاطر' کے سلسلے میں یہ بھی کہا گیا ہے کہ یہ خطوط کے بجائے انشائیوں کا مجموعہ ہے۔ دراصل خط ایک ایسی تحریر ہے، جس میں مکتوب نگار کی شخصیت کے ایسے پہلو نمایاں ہوتے ہیں جو عام طور پر سامنے نہیں آتے۔ خطوط کے ذریعے شخصیت کے نہاں خانوں میں اُتر کر اس کی آرزوؤں اور خوابوں تک رسائی حاصل ہوتی ہے۔ اس کی محرومیوں اور شادمانیوں سے واقفیت حاصل ہوتی ہے۔ خط میں مکتوب نگار، مکتوب الیہ سے دل کی باتیں کرتا ہے جس میں بے تکلفی اور بے ساختگی کی فضا ہوتی ہے لیکن 'غبارِ خاطر' کے خطوط میں یہ باتیں کم ہی دیکھنے کو ملتی ہیں کیونکہ یہ خطوط ابوالکلام آزاد نے اس لیے نہیں لکھے کہ حبیب الرحمٰن خاں شیروانی کو بھیجنے ہیں بلکہ اس لیے لکھے کہ فرصت کے لمحات میں انھیں اپنے آپ سے باتیں کرنی تھیں۔ اپنے خیالات وافکار کو زبان وبیان کی گرفت میں لینا تھا۔ خطوط کے اس مجموعے میں مکتوب الیہ کی شخصیت پر نہ تو کوئی خاطر خواہ روشنی پڑتی ہے اور نہ اس کی موجودگی کا کہیں احساس ہوتا ہے۔ خطوط میں صدیق مکرم کی جگہ مکتوب الیہ کی حیثیت سے کسی اور کا بھی نام لکھا جا سکتا ہے۔ ان خطوط میں استدلال کا زور بھی ہے اور فلسفیانہ بحثیں بھی۔ اس میں حقیقی مکتوب الیہ نہیں ہے بلکہ مکتوب نگار کے ذہن میں یہ بات تھی کہ ان خطوط کے مکتوب الیہ تمام قارئین ہیں۔ ان خطوط میں مکتوب نگار نے جو کچھ لکھا بہت احتیاط سے لکھا اور مکتوب الیہ کے بجائے تمام قارئین کو پیش نظر رکھ کر لکھا ہے۔ اس لیے ان خطوط میں مضمون نگاری کا رنگ غالب آ گیا ہے، 'غبارِ خاطر' سے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہوئے پروفیسر آل احمد سرور لکھتے ہیں:

> 'کاتب اپنے دل کے داغوں کی بہار دیکھنا چاہتا ہے۔ 'غبارِ خاطر' خطوں کا مجموعہ نہیں، مضامین کا مجموعہ ہے اور مضمون نگاری کے لحاظ سے ان کا اسلوب بھی ہے۔'
>
> ('اردو ادب' آزاد نمبر)

سرور صاحب کے مطابق ابوالکلام کے بیشتر خطوط میں مندرجہ بالا خصوصیات پائی

جاتی ہیں۔

'غبارِ خاطر' کو اگر توجہ سے پڑھیں تو ان خطوط میں انشائیہ کی بعض خصوصیات بھی پائی جاتی ہیں۔ انشائیہ میں موضوع کی کوئی قید نہیں رہتی۔ اس میں مصنف دنیا کے کسی بھی موضوع پر قلم اٹھا سکتا ہے۔ مصنف نے زندگی کو جس طرح دیکھا اور اس کا تجربہ کیا ہے اسے اپنے داخلی احساسات کے ساتھ پیش کیا ہے، انشائیہ انسانی دماغ کی بے پروا اُڑان کی ایک صورت ہے۔ انشائیہ کی طرح خطوط میں کسی بھی موضوع پر بے تکلفی سے اظہارِ خیال کیا جا سکتا ہے لیکن اس میں مکتوب الیہ کی موجودگی کا احساس بہت ضروری ہے جبکہ 'غبارِ خاطر' کے سلسلے میں یہ بات کہی جا چکی ہے کہ اس میں مکتوب الیہ سے مکتوب نگار کا تعلق برائے نام سا ہے۔ ان خطوط میں ہر جگہ ابوالکلام کی ہی ذات نظر آتی ہے۔ انشائیہ میں مصنف کی شخصیت پیش منظر میں نمایاں ہوتی ہے یعنی انشائیہ مصنف کی شخصیت کی غمازی کرتا ہے۔ ابوالکلام کے یہ خطوط خط سے زیادہ انشائیہ کی صفات سے قریب ہیں۔ ۱۵/اگست ۱۹۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> 'کار باہر نکلی تو صبح مسکرا رہی تھی۔ سامنے دیکھا تو سمندر اچھل اچھل کر ناچ رہا تھا۔ نسیم صبح کے جھونکے احاطے کی روشوں سے پھرتے ہوئے ملے۔ یہ پھولوں کی خوشبو چن چن کر جمع کر رہے تھے اور سمندر کو بھیج رہے تھے کہ اپنی ٹھوکروں سے فضا میں پھیلاتا رہے۔'

(غبارِ خاطر۔ ص ۲۲)

'حکایت بادہ وتریاک' کے تحت ۲۷/اگست ۱۹۴۲ء کے خط میں لکھتے ہیں:

> 'صبح جب طباشیر بکھیرتی ہوئی آئے گی اور شام جب شفق کی گلگوں چادریں پھیلانے لگے گی تو صرف عشرت سراؤں کے دریچوں ہی سے ان کا نظارہ نہیں کیا جائے گا۔ قید خانوں کے روزنوں سے لگی ہوئی نگاہیں بھی انھیں دیکھ لیا کریں گی۔ فطرت نے انسان کی طرح کبھی یہ نہیں کیا کہ کسی کو شاد کام رکھے، کسی کو

محروم کردے۔ وہ جب کبھی اپنے چہرہ سے نقاب اٹھاتی ہے تو
سب کو یکساں طور پر نظارۂ حسن کی دعوت دیتی ہے۔'

(غبارِ خاطر۔ص٦٩)

اس طرح 'غبارِ خاطر' کے خطوط میں انشائیہ کے بہت سے حسین مرقعے مل جاتے ہیں۔
'غبارِ خاطر' خطوط کا ایسا مجموعہ ہے جس میں انشائیہ کی خصوصیات پائی جاتی ہیں۔ شاعرانہ نثر اور
پُر تکلف پیرایۂ اظہار سے مولانا ابوالکلام آزاد نے اپنا ایک منفرد اسلوب تو ضرور دریافت کر لیا ہے
لیکن خطوط نگاری کے فنی تقاضوں سے ابوالکلام آزاد کا یہ شاہکار پوری طرح ہم آہنگ نہیں ہے۔

مولانا ابوالکلام آزاد اور فن موسیقی

مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت جامع الکمالات تھی۔ وہ گوناگوں اوصاف اور محاسن جن سے ان کی ذات متصف تھی، شاذ ہی کسی ایک شخص میں مجتمع ہوتے ہیں۔ علم وفضل، دین و افکار، فلسفہ وحکمت، شعر ونغمہ، تصنیف وتالیف غرض کون سا دائرہ یا کون سا حلقہ ہے جس میں وہ فرد فرید نہ تھے۔ انھوں نے زندگی کے مختلف شعبوں میں اپنی راہیں الگ منتخب کیں۔ روش عام پر چلنا ان کے مزاج کے خلاف تھا۔ کسی کی تقلید کرنا انھوں نے کبھی منظور نہیں کیا۔ انھیں اپنی اس خود بینی کا احساس بھی تھا۔ اس لیے انھوں نے اپنے تشخص کو قائم رکھنے کے لیے اپنی تحریروں اور تقریروں میں مخاطب کو احساس دلایا کہ ان کی ذہنی سطح، ان کا شعور، ان کا علم، ان کی پسند و ناپسند، ان کا ذوق سبھی کچھ عام انسانوں سے مختلف ہے۔ اس انفرادیت کا احساس خود ابوالکلام کو کس درجہ تھا اس کا اندازہ ان کے اس بیان سے لگایا جاسکتا ہے:

> 'جس حال میں رہے نقص اور ناتمامی سے دل کو گریز رہا اور شیوہ تقلید اور روش عام سے پرہیز۔ جہاں کہیں رہے اور جس رنگ میں رہے کبھی کسی دوسرے کے نقش قدم کی تلاش نہ ہوئی۔ اپنی راہ خود ہی نکالی اور دوسروں کے لیے اپنا نقش قدم چھوڑا۔'
>
> (تذکرہ از ابوالکلام آزاد، ص ۳۲۹)

مولانا آزاد کی شخصیت کی تشکیل بلند نظری، دردمندی اور عظمت کے عناصر سے ہوئی ہے۔ عظمتِ نفس کے احساس نے انھیں تقلید سے بچا کر اپنی انفرادیت قائم رکھنے پر اکسایا۔ ان کی انفرادیت انھیں مخصوص ذہنی سطح سے نیچے نہیں آنے دیتی۔ یہی وجہ ہے کہ ان کی آواز بالکل منفرد نظر آتی ہے۔

ابوالکلام آزاد کو عربی، فارسی، اردو اور انگریزی پر عبور حاصل تھا۔ علم اور فن کے مختلف شعبوں سے انھیں طبعی مناسبت تھی۔ علم کے اکثر شعبوں میں انھوں نے مستقل یادگار چھوڑی ہیں جنھیں آج بھی قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھا جا سکتا ہے۔

ابوالکلام آزاد کی زندگی اور علمی کارناموں پر متعدد کتابیں اور بے شمار مضامین لکھے گئے ہیں۔ بہت کم ایسے لوگ ہیں جن کے بارے میں ان کی زندگی اور بعد میں اتنا کچھ لکھا گیا ہو۔ مگر افسوس اس بات کا ہے کہ ابوالکلام کا موسیقی سے شغف اور اس فن میں مہارت کے بارے میں زیادہ کچھ نہیں لکھا گیا جبکہ ابوالکلام کو بچپن سے شعر و نغمہ اور موسیقی سے خصوصی دلچسپی تھی۔ بچپن میں ابوالکلام آزاد ایک کتب فروش خدا بخش کی دکان پر جایا کرتے تھے، جہاں ایک دن فقیر اللہ سیف خان کی راگ درپن کے نسخے پر ان کی نظر پڑی جسے وہ شوق سے دیکھنے لگے کہ اچانک مسٹر ڈینسن راس آگئے جو مدرسہ عالیہ کے پرنسپل تھے۔ انھوں نے جب کمسن لڑکے کو فارسی میں فن موسیقی سے متعلق کتاب پڑھتے ہوئے دیکھا تو بہت متعجب ہوئے اور ابوالکلام سے اس کتاب کے متعلق دریافت کیا۔ یہ پہلا موقع تھا کہ ابوالکلام آزاد نے کتاب میں لکھے الفاظ تو پڑھ لیے مگر اس کا مطلب نہ سمجھ سکے۔ یہ بات مولانا آزاد کے دل کو لگی اور اس کے بعد ہی ان کے دل میں موسیقی سیکھنے کا شوق پیدا ہوا:

> 'میں نے کتاب لے لی اور گھر آ کر اسے اوّل سے آخر تک پڑھ لیا لیکن معلوم ہوا کہ جب تک موسیقی کی مصطلحات پر عبور نہ ہو اور کسی ماہر فن سے اس کی مبادیات سمجھ نہ لی جائیں، کتاب کا مطلب سمجھ میں نہیں آ سکتا۔۔۔۔ اور خیال ہوا کہ کسی واقف کار سے مدد لینی چاہیے۔۔۔۔ میرا خیال مسیتا خاں کی طرف گیا اور اس سے اس معاملہ کا ذکر کیا۔۔۔۔ تو بہت خوش ہوا کہ مرشد زادہ کی نظر توجہ اس کی طرف مبذول ہوئی ہے لیکن اب مشکل یہ پیش آئی کہ یہ تجویز عمل میں لائی جائے تو کیسے لائی جائے! گھر میں جہاں ہدایہ اور مشکوٰۃ کے پڑھنے والوں کا مجمع رہتا تھا۔

سا، رے، گا، ما کی سبق آموزیوں کا موقع نہ تھا اور دوسری جگہ
بالالتزام جانا اشکال سے خالی نہ تھا۔ بہر حال اس مشکل کا حل نکال
لیا گیا اور راز دار مل گیا جس کے مکان میں نشست و برخاست کا
انتظام ہو گیا۔ پہلے ہفتہ میں تین دن مقرر کیے تھے۔ پھر روز سہ پہر
کے وقت جانے لگا۔ مسیتا خاں پہلے سے وہاں موجود رہتا اور دو
تین گھنٹے تک موسیقی کے علم و عمل کا مشغلہ جاری رہتا۔'

(غبارِ خاطر از مولانا ابوالکلام آزاد، ص ۲۵۶)

مولانا آزاد کے لیے مشکل یہ تھی کہ ان کے گھر کا ماحول ایسا نہ تھا جہاں وہ فنِ موسیقی سیکھ سکیں۔ اس کے لیے انھیں راز دار مل گیا، جس کے مکان پر مسیتا خاں سے جو اُن کے والد کے مرید تھے، مولانا آزاد موسیقی کا درس لینے لگے۔ موسیقی کے آلات میں سب سے زیادہ ان کی توجہ کا مرکز ستار تھا، جس میں انھوں نے مہارت حاصل کی۔ یہاں تک کہ جب رات کا پچھلا پہر شروع ہوتا تو اس وقت بھی وہ ستار بجاتے اور ستار لے کر تاج محل چلے جاتے جس کا ذکر مولانا آزاد نے اپنے ان الفاظ میں کیا ہے:

'اپریل کا مہینہ تھا اور چاندنی کی ڈھلتی ہوئی راتیں تھیں۔ جب
رات کی پچھلی پہر شروع ہونے کو ہوتی تو چاند پردۂ شب ہٹا کر
یکایک جھانکنے لگا۔ میں نے خاص طور پر کوشش کر کے ایسا
انتظام کر رکھا تھا کہ رات کو ستار لے کر تاج چلا جاتا اور اس کی
چھت پر جمنا کے رُخ بیٹھ جاتا۔ پھر جیوں ہی چاندنی پھیلنے لگتی،
ستار پر کوئی گت چھیڑ دیتا اور اس میں محو ہو جاتا۔ کیا کہوں اور کس
طرح کہوں کہ فریب تخیل کے کیسے کیسے جلوے انھی آنکھوں کے
آگے گزر چکے ہیں۔'

(غبارِ خاطر، ص ۲۵۸)

مولانا آزاد کی خوبی یہ ہے کہ وہ عام اور معمولی بات میں بھی ایک لطف اور دلچسپی کا پہلو

پیدا کر دیتے ہیں۔ انھوں نے چاند نکلنے کا ذکر نہایت خوبصورت انداز میں کیا ہے۔ موسیقی کی مناسبت سے انھوں نے ماحول بھی ویسا ہی رومانی بنایا ہے۔ چاندنی رات میں جمنا ندی کے رُخ پر بیٹھنا اور وہ بھی تاج محل کی چھت پر۔

مولانا آزاد کو موسیقی سے بہت دلچسپی تھی۔ موسیقی سے اپنے شغف کے متعلق دوسری جگہ لکھتے ہیں:

'میں نے بارہا اپنی طبیعت کو ٹٹولا ہے۔ میں زندگی کی احتیاجوں میں سے ہر چیز کے بغیر خوش رہ سکتا ہوں لیکن موسیقی کے بغیر نہیں رہ سکتا۔ آوازِ خوش میرے لیے زندگی کا سہارا، دماغی کاوشوں کا مداوا اور جسم و دل کی ساری بیماریوں کا علاج ہے۔

رُوے نکو معالجۂ عمر کوتہ ست
ایں نسخہ از بیاضِ مسیحا نوشتہ اند

مجھے اگر آپ زندگی کی سبھی راحتوں سے محروم کر دینا چاہتے ہیں تو صرف اس ایک چیز سے محروم کر دیجیے۔ آپ کا مقصد پورا ہو جائے گا۔ یہاں احمد نگر کے قید خانہ میں اگر کسی چیز کا فقدان مجھے ہر شام محسوس ہوتا ہے تو وہ ریڈیو سیٹ کا فقدان ہے۔'

(غبارِ خاطر، ص ۲۵۸)

آوازِ خوش مولانا ابوالکلام آزاد کے لیے زندگی کا سہارا تھی۔ دماغی الجھنوں کو دور کرنے کا ایک ذریعہ اور دل و دماغ کی بیماریوں کا واحد علاج۔ مولانا آزاد زندگی کی سبھی راحتوں کے بغیر خوش رہ سکتے تھے، سوائے موسیقی کے۔ انھیں قید خانہ میں اگر کسی چیز کا فقدان نظر آتا تھا تو فقط موسیقی کا۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے موسیقی اور شعر و نغمہ کو باہم ملا دیا ہے۔ وہ موسیقی اور شعر و نغمہ کو ایک سکہ کے دو پہلو سمجھتے تھے لکھتے ہیں:

'حقیقت یہ ہے کہ موسیقی اور شاعری ایک ہی حقیقت کے دو مختلف جلوے ہیں اور ٹھیک ایک ہی طریقہ پر ظہور پذیر بھی

ہوتے ہیں۔موسیقی کا مؤلف الحان کے اجزاء کو وزن و تناسب
کے ساتھ ترکیب دے دیتا ہے۔اسی طرح شاعر بھی الفاظ و
معانی کے اجزاء کو حسن ترکیب کے ساتھ باہم جوڑ دیتا ہے۔

تو حنا بستی و من معنی رنگیں بستم

جو حقائق شعر میں الفاظ و معانی کا جامہ پہن لیتے ہیں، وہی
موسیقی میں الحان و ایقان کا بھیس اختیار کر لیتے ہیں۔نغمہ بھی
ایک شعر ہے لیکن اسے حرف ولفظ کا بھیس نہیں ملا، اس نے اپنی
روح معنی کے لیے نواؤں کا بھیس تیار کر لیا۔۔۔۔ یہ کیا بات
ہے کہ بعض الحان درد والم کے جذبات برانگیختہ کر دیتے ہیں،
بعض کے سننے سے مسرت وانبساط کے جذبات اُمنڈنے لگتے
ہیں۔بعض کی لے ایسی ہوتی ہے جیسے کہہ رہی ہو کہ زندگی اور
زندگی کے سارے ہنگامے ہیچ ہیں۔بعض کی لے ایسی محسوس
ہوتی ہے جیسے اشارہ کر رہی ہو کہ

یاراں! صلائے عام ست، گرمی کنید کارے

یہ وہی معانی ہیں جو موسیقی کی زبان میں اُبھرنے لگتے ہیں۔اگر
یہ شعر کا جامہ پہن لیتے تو کبھی حافظ کا ترانہ ہوتا، کبھی خیام کا
زمزمہ، کبھی شیلے کی ماتم سرائیاں ہوتیں، کبھی ورڈس ورتھ کی
حقائق سرائیاں۔

(غبارِ خاطر، ص ۲۶۵)

مولانا ابوالکلام آزاد نے موسیقی اور شاعری کی حقیقت کو ایک ہی قرار دیا ہے۔جس
طرح شعر الفاظ کے باہم وزن اور تناسب سے بنتا ہے اسی طرح موسیقی بھی باہم وزن اور تناسب
سے ترکیب پاتی ہے۔جس طرح شعر کو سننے کے بعد ہمارے دل میں خوشی یا غم کے جذبات پیدا
ہوتے ہیں اسی طرح موسیقی کی مختلف لے اور سُروں کو سننے کے بعد دل میں خوشی اور غم کے جذبات

اُبھرتے ہیں۔خوش آہنگ لے سننے کے بعد انسان کے دل میں جوش وولولہ پیدا ہوتا ہے اور غمگین لے سننے کے بعد انسان بھی افسردہ ہو جاتا ہے۔

مولانا آزاد کو موسیقی کے فن میں اس قدر دلچسپی تھی کہ وہ ہندوستانی راگ کے ساتھ ساتھ یونانی راگوں سے بھی واقف تھے۔ایک جگہ لکھتے ہیں:

'کافی تصریحات موجود ہیں جن سے معلوم ہوتا ہے کہ یونان کے فنِ موسیقی پر عربی میں کتابیں لکھی گئیں۔۔۔یونانیوں نے آسمان کے بارہ فرضی بُرجوں کی مناسبت سے راگنیوں کی بارہ بنیادی تقسیمیں کی تھیں اور ہر راگنی کو کسی ایک بُرج کی طرف منسوب کردیا تھا۔عربوں نے بھی اسی بنیاد پر عمارت اٹھائی۔یونان اور روم کے آلات میں قانون اور ارغنوں (آرگن) عام طور پر رائج ہو گئے تھے۔ابونصر فارابی نے قانون پر ایک مستقل رسالہ بھی لکھا ہے۔ اخوان الصفا کے مضمون کو بھی موسیقی سے اعتنا کرنا پڑا۔'

(غبارِ خاطر،ص ۲۶۷)

اقتباس کے مطالعے کے بعد یہ بات سمجھ میں آتی ہے کہ مولانا آزاد نے یونانی راگوں کا بھی باریک بینی سے مطالعہ کیا تھا۔راگ سے متعلق معلومات اور فنِ موسیقی سے متعلق کتابیں انھیں ازبر تھیں۔توجہ طلب بات یہ ہے کہ مولانا آزاد نے یہ تحریر قید خانے میں اپنے حافظے کی مدد سے لکھی ہے۔امیر خسرو کے بارے میں ایک جگہ لکھتے ہیں:

'چنانچہ ساتویں صدی میں امیر خسرو جیسے مجتہدِ فن کا پیدا ہونا اس حقیقت حال کا واضح ثبوت ہے۔اس سے ثابت ہوتا ہے کہ اب ہندوستانی موسیقی ہندوستانی مسلمانوں کی موسیقی بن چکی تھی اور فارسی موسیقی غیر ملکی سمجھی جانے لگی تھی۔ساز گری، ایمن اور خیال تو امیر خسرو کی ایسی مجتہدانہ اختراعات ہیں کہ جب تک ہندوستانیوں کی آواز میں رس اور تار کے زخموں میں نغمہ ہے، دنیا

ان کا نام نہیں بھول سکتی ۔۔۔۔قولؔ، ترانؔ ،سوہلؔہ تو گانے کی ایسی عام چیزیں بن گئی ہیں کہ ہر گویّے کی زبان پر ہیں حالانکہ یہ سب اسی عہد کی اختراعات ہیں۔'

(غبارِ خاطر، ص ۲۶۸)

اس اقتباس کے مطالعے سے معلوم ہوتا ہے کہ مولانا آزاد نے موسیقی، اس کی تاریخ اور فن کا گہرا مطالعہ کیا تھا۔ انھوں نے اپنے خط میں البیرونی، اکبر اور اورنگ زیب کے عہد میں موسیقی کے ارتقا اور اس کے اثرات پر تفصیل سے بحث بھی کی ہے۔ لکھتے ہیں:

'یہ خیال کہ جانور گانے سے متاثر ہوتے ہیں، دنیا کی تمام قوموں کی قدیمی روایتوں میں پایا جاتا ہے۔ توراۃ میں ہے کہ حضرت داؤد کی نغمہ سرائی پرندوں کو بے خود کر دیتی تھی۔۔۔۔ قدمائے فن نے تو اسے ایک مسلمہ حقیقت مان کر اپنے بے شمار علمیات کی بنیادیں اسی عقیدہ پر استوار کی تھیں۔ سانپ، گھوڑے اور اونٹ کا تاثر عام طور پر تسلیم کر لیا گیا ہے۔ حدی کی لے اگر رک جاتی ہے تو محمل کی تیز رفتاری بھی رُک جاتی ہے۔ البیرونی نے کتاب الہند میں راگ کے ذریعے شکار کرنے کے طریقوں کا ذکر کیا ہے۔ وہ خود اپنا مشاہدہ نقل کرتا ہے کہ شکاری نے ہرن کو ہاتھ سے پکڑ لیا تھا اور ہرن میں بھاگنے کی قوت باقی نہیں رہی تھی۔ وہ ہندوؤں کا یہ قول بھی نقل کرتا ہے کہ اگر ایک شخص اس کام میں پوری طرح ماہر ہو تو اسے ہاتھ بڑھا کر پکڑنے کی بھی ضرورت پیش نہ آئے۔ وہ صید کو جس طرف لے جانا چاہے صرف اپنے راگ کے زور سے لگائے لے جائے۔ پھر لکھتا ہے، جانوروں کی اس محویت و تسخیر کو عوام تعویذ اور گنڈے کا اثر سمجھتے ہیں حالانکہ یہ محض گانے کی تاثیر ہے۔'

(غبارِ خاطر، ص ۲۸۱)

موسیقی سننے کے بعد جانور اور پرندے بھی بے خود ہو جاتے ہیں اور شکار کرنے والے کے پاس خود بخود چلے جاتے ہیں جسے لوگ جادو سے تشبیہ دیتے ہیں۔ یہ کوئی جادو نہیں بلکہ موسیقی کا اثر ہے جسے مصنف نے ثابت بھی کیا ہے کہ اگر حدی کی لے رک جاتی تھی تو ریگستان میں چلنے والے اونٹوں کی رفتار بھی از خود ست ہو جاتی تھی۔

اکبر اور جہانگیر کی قدر شناسیاں موسیقی کے متعلق کافی مشہور ہیں۔ جہانگیر کے عہد میں جس پائے کے موسیقی کار جمع ہوئے وہ شاید کسی عہد میں ہوئے ہوں۔ اس زمانے میں لوگوں کا موسیقی سے شغف اتنا بڑھ گیا تھا کہ ہر شخص اس میں مہارت حاصل کرنا چاہتا تھا۔ مولانا آزاد لکھتے ہیں:

> 'اس عہد میں یہ بات ہوئی کہ موسیقی کا فن بھی فنون دانشمندی میں داخل ہو گیا اور اس کی تحصیل کے بغیر تحصیل علم اور تکمیلِ تہذیب کا معاملہ ناقص سمجھا جانے لگا۔ امراء اور شرفاء کی اولاد کی تعلیم و تربیت کے لیے جس طرح تمام فنون مدارس کی تحصیل کا اہتمام کیا جاتا تھا، اسی طرح موسیقی کی تحصیل کا بھی اہتمام کیا جاتا۔ ملک کے ہر حصے سے باکمالانِ فن کی مانگ آتی تھی اور دہلی، آگرہ، لاہور اور احمد آباد کے گویّے بڑی بڑی تنخواہوں پر امراء اور شرفاء کے گھروں میں ملازم رکھے جاتے تھے۔ جو نوجوان تکمیلِ علم کے لیے بڑے شہروں میں آتے وہ وہاں کے عالموں اور مدرسوں کے ساتھ وہاں کے باکمالانِ موسیقی بھی ڈھونڈتے اور پھر ان کے حلقۂ تعلیم میں زانوے تحصیل تہہ کرتے۔'
>
> (غبارِ خاطر، ص ۲۷۰)

موسیقی جسے مخصوص اخلاقی نظام میں ایک بازاری چیز سمجھا جاتا تھا جہانگیر کے عہد میں وہ شرفاء کے گھروں میں سیکھی اور سکھائی جانے لگی۔

مولانا آزاد نے صوفیوں کی موسیقی سے دلچسپی، موسیقی کی اہمیت اور اس علم کی منزلت کا

ذکر بھی کیا ہے۔

> 'شیخ عبدالواحد بلگرامی شیر شاہی عہد کے ایک عالی قدر بزرگ تھے۔ سلوک و تصوف میں ان کی کتاب سنابل مشہور ہو چکی ہے۔ بدایونی ان کے حالات میں لکھتے ہیں کہ ہندی موسیقی میں نقش آرائیاں کرتے تھے اور وجد و حال کی مجلسیں اُن سے گرم ہوتی تھیں۔'
>
> (غبارِ خاطر، ص ۲۷۲)

مزید لکھتے ہیں:

> 'اس بات کی عام طور پر شہرت ہوگئی ہے کہ اسلام کا دینی مزاج فنون لطیفہ کے خلاف ہے اور موسیقی محرماتِ شرعہ میں داخل ہے۔ حالانکہ اس کی اصلیت اس سے زیادہ کچھ نہیں کہ فقہا نے سدوسائل کے خیال سے اس بارے میں تشدد کیا اور یہ تشدد بھی بابِ قضا سے تھا نہ کہ بابِ تشریع ہے۔ قضا کا میدان نہایت وسیع ہے۔ ہر چیز جو سوءِ استعمال سے کسی مفسدہ کا وسیلہ بن جائے اس کی قضاءً روکی جاسکتی ہے لیکن اس سے تشریع کا حکم اصلی اپنی جگہ سے نہیں ہل سکتا۔'
>
> (غبارِ خاطر، ص ۲۸۳)

مولانا آزاد نے اس خط میں یہ بھی ثابت کیا ہے کہ اسلام میں موسیقی کی اجازت ہے۔ اگر منع کیا گیا تو اس بات سے کہ وہ فحش نہ ہو۔ ہمارے علما میں جو اختلاف ہے تو اسی بات پر ہے۔ کچھ لوگوں کا کہنا ہے کہ جس چیز کی اسلام میں اجازت ہے اسے اپنے اوپر حرام نہیں کرنا چاہیے جبکہ بعض علما کا خیال ہے کہ ایسی موسیقی جس سے شہوانی جذبات کی تحریک ہو اور فتنہ پھیلنے کا اندیشہ ہو، اس سے اجتناب کرنا چاہیے۔

غرض مولانا آزاد نے بادشاہوں سے لے کر صوفیوں تک کی موسیقی سے دلچسپی کا ذکر کیا

ہے اور موسیقی سے متعلق صحیح اسلامی نقطۂ نظر کی وضاحت کی ہے۔ مولانا آزاد کو موسیقی سے غیر معمولی دلچسپی تھی۔ وہ اپنے اس ذوق کی تسکین کی خاطر کیا کیا کرتے اور خود پر کس طرح کی کیفیت طاری کرتے تھے، اس کا کسی قدر اندازہ درج ذیل اقتباس سے بھی ہوتا ہے:

'رات کا سناٹا، ستاروں کی چھاؤں، ڈھلتی چاندنی اور اپریل کی بھیگی ہوئی رات۔ چاروں طرف تاج کے مینار سر اٹھائے کھڑے تھے۔ بُرجیاں دم بخود بیٹھی تھیں۔ بیچ میں چاندنی سے دھلا ہوا مرمری گنبد اپنی کرسی پر بے حس و حرکت متمکن تھا۔ نیچے جمنا کی روپہلی جدولیں بل کھا کھا کر دوڑ رہی تھیں اور اوپر ستاروں کی ان گنت نگاہیں حیرت کے عالم میں تک رہی تھیں۔ نور و ظلمت کی اس ملی جلی فضا میں اچانک پردہ ہائے ستار سے نالہ ہائے بے حرف اُٹھتے اور ہوا کی لہروں پر بے روک تیرنے لگتے۔ آسمان سے تارے جھڑ رہے تھے اور میری انگلی کے زخموں سے نغمے۔'

(غبارِ خاطر، ص ۲۵۹)

رات خاموش تماشائی بنی ہوئی مولانا آزاد کی بے خودی اور وارفتگی کے نظارے میں محو ہے۔ تارے اس محویت پر حیرت زدہ اور جمنا کی لہر میں رقص کناں ہیں۔

مولانا آزاد کو موسیقی سے بچپن ہی سے شغف تھا۔ وہ موسیقی کے بغیر زندگی کو بے کیف قرار دیتے تھے جس کا اظہار انھوں نے کئی موقعوں پر کیا ہے۔ ایک جگہ لکھتے ہیں:

'جس کوچہ میں قدم اُٹھایا، اسے پوری طرح چھان کر چھوڑا۔ ثواب کے کام کیے تو وہ بھی پوری طرح کیے، گناہ کے کام کیے تو انھیں بھی ادھورا نہ چھوڑا۔۔۔۔ چنانچہ اس کوچہ میں بھی قدم رکھا، تو جہاں تک راہ ملی، قدم بڑھائے جانے میں کوتاہی نہیں کی۔ ستار کی مشق چار پانچ سال تک جاری تھی۔ بین سے بھی

انگلیاں نا آشنا نہیں رہیں۔لیکن زیادہ دلبستگی اس سے نہ ہو سکی۔
پھر اس کے بعد ایک وقت آیا کہ یہ مشغلہ یک قلم متروک ہو گیا
اور اب تو گزرے ہوئے وقتوں کی صرف ایک کہانی باقی رہ گئی
ہے۔ البتہ انگلی پر سے مضراب کا نشان بہت دنوں تک نہیں
مٹا تھا۔

اب جس جگہ کہ داغ ہے، یاں پہلے درد تھا،

(غبارِ خاطر، ص ۲۵۷)

اس مختصر جائزے کے بعد کہا جا سکتا ہے کہ مولانا ابوالکلام آزاد موسیقی میں بھی کسی ماہر فن سے کم نہیں تھے۔ وہ اس فن کی تاریخ اور اس کی نزاکتوں سے پوری طرح آگاہ تھے۔ یہ اور بات ہے کہ ان کی قومی اور سیاسی مصروفیات نے انھیں اس فن پر پوری توجہ دینے کا موقع نہیں دیا۔ مولانا آزاد کی خوش ندائی، ان کی تحریر کی شگفتگی، شعر و ادب سے ان کا گہرا شغف اور روزمرہ کے معمولات میں خوش سلیقگی دراصل ان کی فطری موزونیت اور خوش آہنگی کے غماز ہیں۔

فخر الدین علی احمد۔ایک عظیم شخصیت

عزم اور حوصلے کی بلندی کامیاب انسان کی سب سے بڑی پونجی ہوتی ہے۔خواب کے شرمندہ تعبیر ہونے کے لیے خواب کا دیکھنا لازمی ہے۔فخر الدین علی احمد کی زندگی کا مطالعہ ہمیں بتاتا ہے کہ بچپن سے ہی ان میں اعلیٰ خیالی اور بلند حوصلگی کے جوہر نمایاں تھے۔بیگم حمیدہ سلطان کے مطابق فخر الدین علی احمد بچپن میں ہمیشہ آسمان کی طرف اچھل کر اسے چھونے کی کوشش کرتے تھے۔زمین کے اوپر چھائے ہوئے آسمان کو کسی انسان کے لیے چھونا تو ناممکنات میں سے ہے مگر ۲۴/اگست ۱۹۷۴ء کو وہ دنیوی جاہ و منصب کے اعتبار سے ایسی بلندی پر پہنچ گئے کہ دنیا کے تمام لوگوں کی نگاہوں کا مرکز بنے۔اگر مادی حیثیت کو نظر انداز کر بھی دیا جائے تو فخر الدین علی احمد نے ان بلندیوں کو پہلے ہی چھولیا تھا جنھیں انسانیت کی معراج کہا جاسکتا ہے۔

فخر الدین علی احمد ۱۳/مئی ۱۹۰۵ء کو دہلی میں پیدا ہوئے۔والد کرنل ذوالنور کا تبادلہ گونڈہ ہونے کی وجہ سے چار سال گونڈہ شہر رہے جہاں انھوں نے ابتدائی تعلیم حاصل کی۔کچھ دنوں بعد والد کے ریٹائر ہونے پر فخر الدین علی احمد والد کے ہمراہ دہلی واپس آ گئے اور انھوں نے دہلی کے گورنمنٹ ہائی اسکول میں داخلہ لیا۔میٹرک کرنے کے بعد فخر الدین علی احمد نے سینٹ اسٹیفن کالج دہلی سے ایف۔اے۔کی تعلیم حاصل کی۔فخر الدین علی احمد ایک ہونہار اور ذہین طالب علم تھے۔وہ ہمیشہ اپنے درجوں میں امتیازی نمبروں سے کامیابی حاصل کرتے۔سنجیدگی اور خاموش طبعی ان کی شخصیت میں بدرجۂ اتم موجود تھی۔جب وہ ایف۔اے۔کی تعلیم حاصل کر رہے تھے، ان دنوں فخر الدین علی احمد، حکیم اجمل خاں صاحب کے خیالات اور جذبۂ حب الوطنی سے متاثر ہوئے۔ایف۔اے۔کے بعد اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کے لیے فخر الدین علی احمد انگلستان

چلے گئے۔ وہاں کیمبرج یونیورسٹی کے سینٹ کیتھرین کالج میں انھوں نے داخلہ لیا اور ۱۹۲۷ء میں ہسٹری ٹرائی پاٹ (History Tri Pot) سے گریجویشن کیا۔ پھر لندن کے انر ٹیمپل (Inner Temple) میں داخلہ لیا اور وہاں ۱۹۲۸ء میں قانون کا امتحان پاس کر کے بیرسٹر ہو گئے۔ لندن میں دوران تعلیم ہی ان کی ملاقات پنڈت جواہر لال نہرو سے قاضی عبدالودود کے کمرے میں ہوئی۔ قاضی عبدالودود ان دنوں سیاست میں سرگرم تھے۔ پنڈت نہرو اپنی شریکِ حیات کملا نہرو کے ہمراہ علاج کے لیے انگلستان گئے ہوئے تھے۔ اس ملاقات سے فخر الدین علی کو اپنی زندگی کا لائحۂ عمل مرتب کرنے میں مدد ملی۔

لندن کے دورانِ قیام فخر الدین علی احمد کے والد کی خواہش تھی کہ وہ آئی۔ سی۔ ایس۔ کے مقابلے میں شریک ہوں جبکہ فخر الدین علی احمد کی خواہش کچھ اور تھی۔ وہ تحریک آزادی سے متاثر تھے۔ انگلستان سے واپسی کے بعد وہ والد کے دوست سر محمد شفیع کے ساتھ پنجاب میں قانونی پریکٹس کرنا چاہتے تھے مگر چونکہ والد کی جائیداد آسام میں تھی اور جائیداد کے تعلق سے کچھ مقدمات زیرِ غور تھے اس لیے انھوں نے آسام میں جائیداد کے مقدمات کی دیکھ بھال کے ساتھ ساتھ کلکتہ اور گوہاٹی ہائی کورٹ میں پریکٹس شروع کر دی۔ کلکتہ میں ان کی ملاقات ابوالکلام آزاد سے ہوئی۔ فخر الدین علی احمد کی بہن بیگم حمیدہ سلطان کے مطابق:

> 'کلکتہ میں ان کی ملاقات جنگِ آزادی کے سب سے بڑے رہنما مولانا ابوالکلام آزاد سے ہوئی۔ مولانا آزاد کی شخصیت اور خیالات نے فخر الدین علی احمد صاحب کو بہت متاثر کیا۔' (ایک عظیم سیکولر ہندوستانی فخر الدین علی احمد از خلیق انجم مشمولہ یادگار نامہ' فخر الدین علی احمد مرتبین نذیر احمد، مختار الدین، شریف حسین قاسمی ص ۳۳)

بالآخر ۱۹۳۱ء میں حب الوطنی کے جذبے سے سرشار ہو کر فخر الدین علی احمد انڈین نیشنل کانگریس میں شریک ہو گئے۔ مگر باضابطہ طور پر ان کی عملی سیاسی زندگی کا آغاز ۱۹۳۵ء کے انڈیا ایکٹ کے نفاذ کے بعد ہوا۔ فخر الدین علی احمد کے بارے میں کہا جاتا تھا کہ وہ ایک شعلہ بیان مقرر تھے۔ ایک اچھے مقرر کی تربیت انھیں کیمبرج یونیورسٹی میں ہی مل گئی تھی۔ ان کی تقریروں میں منطقی

استدلال ہوتا تھا۔ان کی تقریروں میں ایسی جادو بیانی اور دل کو چھو لینے والی کیفیت ہوتی ہے کہ دور دور سے لوگ سننے کے لیے آتے تھے۔یہی وجہ تھی کہ بہت کم سیاسی رہنما عوامی تقریروں میں ان کا مقابلہ کر پاتے تھے۔لوگوں کا عالم تو یہ تھا کہ کہتے تھے:

سنا ہے بولے تو باتوں سے پھول جھڑتے ہیں
یہ بات ہے تو چلو بات کر کے دیکھتے ہیں'

فخرالدین علی احمد کی غیر معمولی ذہانت کے سبب ہی آسام کے مسلم لیگ کے رہنما سر سعداللہ، ان کو مسلم لیگ میں شامل کرنا چاہتے تھے۔مگر فخرالدین علی احمد کے سیکولر مزاج کو یہ بات گوارا نہ ہوئی کیونکہ وہ مذہب کی بنیاد پر انسانوں میں تفریق پیدا کرنا نہیں چاہتے تھے۔ فخرالدین علی احمد اپنی ایک تقریر میں کہتے ہیں کہ:

'ہمیں ہندوستانی عوام کو ہندوؤں اور مسلمانوں میں نہیں، غریبوں اور امیروں کے خانوں میں تقسیم کرنا چاہیے۔یہی نقطۂ نظر اپنانے سے ہم اپنی قوم کی سچی خدمت کر سکتے ہیں۔'(یادگار نامۂ فخرالدین علی احمد ص ۲۴)

اس طرح فخرالدین علی احمد کے انکار کرنے پر سر سعداللہ نے ان کی سخت مخالفت شروع کر دی جس کا سلسلہ طویل عرصہ تک قائم رہا۔۱۹۳۶ء میں فخرالدین علی احمد آسام پردیش کانگریس کمیٹی کے رکن منتخب ہوئے۔ ۱۹۳۷ء میں پنڈت نہرو اور گوپی ناتھ بردولائی کے مشورے سے آسام اسمبلی کے مقابلے میں کھڑے ہوئے اور کامیاب ہوئے۔فخرالدین علی احمد نے آزادی سے قبل آسام میں مسلم لیگ کی مخالفت کی۔ انھوں نے ہمیشہ فرقہ پرستی کے خلاف جنگ لڑی۔ مسلم لیگ کی فرقہ وارانہ سیاست اپنے عہدِ شباب میں بھی ان کو متاثر نہ کر سکی اور وہ عزم و استقلال کے ساتھ اس کی رجعت پسندانہ پالیسیوں کی مخالفت پر ہر وقت کمر بستہ رہے۔فخرالدین علی احمد نے کانگریس اور اس کے اصولوں کا علم ہمیشہ بلند رکھا۔انھوں نے اپنے اصولوں کی خاطر کسی بات کی مطلق پرواہ نہ کی۔اس حیثیت سے ریاست میں ان کی شخصیت منفرد تھی۔

۱۹ر ستمبر ۱۹۳۸ء کو گوپی ناتھ بردولائی نے کانگریس کی متحدہ وزارت کی جس میں فخرالدین علی احمد کو وزیر مالیات و محاصل بنایا گیا۔۱۹۴۰ء میں انھوں نے استعفیٰ دے دیا اور گاندھی

جی کے زیر اثر ستیہ گرہ شروع کی جس کے سبب انھیں ایک برس کی قید ہوئی۔ رہائی کے بعد ۹ رنومبر ۱۹۴۵ء کو سلطان حیدر جوش کی بیٹی عابدہ حیدر سے ان کا نکاح ہوا۔ فخر الدین علی احمد کے تین بچے ہوئے دو بیٹے اور ایک بیٹی۔

۱۹۴۶ء میں فخر الدین علی احمد کو آل انڈیا کانگریس کی ورکنگ کمیٹی کا رکن نامزد کیا گیا اور یہ رکنیت ۱۹۷۴ء تک قائم رہی۔ ۱۹۴۶ء میں ہی انھوں نے آسام اسمبلی کے انتخاب میں پھر حصہ لیا مگر مسلم لیگ کے زور اور سعد اللہ کی مخالفت کی وجہ سے انھیں ناکام ہونا پڑا۔ چونکہ مجموعی طور پر کانگریس کامیاب ہوئی تھی۔ اس لیے فخر الدین علی احمد کو ان کی غیر معمولی انتظامی صلاحیتوں کی وجہ سے آسام کا ایڈوکیٹ جنرل بنایا گیا۔ ۱۹۵۲ء میں وہ راجیہ سبھا کے رکن نامزد ہوئے اور ۱۹۵۷ء تک راجیہ سبھا کے ممبر رہے۔ ۱۹۵۵ء میں فخر الدین علی احمد کو ہندوستانی وکلا کے وفد کے ساتھ صدر کی حیثیت سے روس بھیجا گیا۔ ۱۹۵۷ء میں اقوام متحدہ کی جنرل اسمبلی میں ہندوستانی کی حیثیت سے انھوں نے شرکت کی۔ اسی سال دوبارہ آسام اسمبلی کے انتخاب میں حصہ لیا اور کامیاب ہوئے۔ اس بار فخر الدین علی احمد کو ایسی وزارت دی گئی جس میں کئی شعبے تھے۔ وزارت مالیات، قانون کمیونٹی، قانون ڈولپمنٹ اور پنچایتی راج۔ ۱۹۶۲ء میں انھوں نے پھر آسام اسمبلی میں حصہ لیا اور کامیاب ہونے پر وہی پرانی وزارت سونپی گئی۔

فخر الدین علی احمد کے کارہائے نمایاں سے متاثر ہو کر اندرا گاندھی نے ۲۹ رجنوری ۱۹۶۶ء میں انھیں حکومت کی کیبنٹ میں شامل کرلیا۔ یہ نومبر ۱۹۶۶ء سے مارچ ۱۹۶۷ء تک وزیر تعلیم بھی رہے۔ ۱۹۶۷ء میں فخر الدین علی احمد نے بارہ پیٹھ (آسام) سے لوک سبھا کا الیکشن لڑا اور کامیاب ہو کر رکن پارلیمنٹ بنے۔ ۱۹۷۰ء میں اندرا گاندھی نے انھیں وزیرِ خوراک وزراعت بنایا۔ اس شعبے میں بھی فخر الدین علی احمد نے اپنی صلاحیت کا اچھا مظاہرہ کیا۔ ۱۹۷۱ء میں پھر یہ بارہ پیٹھ آسام سے انتخاب میں کامیاب ہوئے اور انھیں دوبارہ وزیر خوراک کا عہدہ سونپا گیا۔ بالآخر ۲۴ راگست ۱۹۷۴ء کو فخر الدین علی احمد صدر جمہوریہ ہند کے عظیم المرتبت مقام پر فائز ہوئے۔

فخر الدین علی احمد جتنے نرم گفتار، شیریں اور بامروت انسان تھے، اصول اور عزائم میں وہ اتنے ہی سخت واقع ہوئے تھے۔ پرانی قدروں کے پاسبان اور جدید تہذیب کے قدردان تھے۔

بلا شبہ فخر الدین علی احمد ان لوگوں میں شامل ہیں جو ملک کی آزادی سے قبل بھی رہنماؤں کی صفِ اول میں رہے اور آزادی کے بعد بھی ملک کی قیادت میں نمایاں حصہ لیا۔ ان کا شمار حوصلہ منداور اصول پرست قائدین میں کیا جاتا ہے جو ہندوستان کے روشن مستقبل کے خواہاں تھے اور جنھوں نے ملک کے مفاد کے لیے اپنا خونِ جگر صرف کیا اور مخالف طاقتوں کا مضبوطی سے مقابلہ کیا۔

فخر الدین علی احمد کو ادب سے لگاؤ تھا۔ وہ اکثر مشاعروں میں بھی جایا کرتے تھے۔ غالبؔ صدی کے جشن کی کامیابی انھیں کی محنت اور دلچسپی کا نتیجہ تھی۔ انھوں نے غالبؔ کا جشن منا کر تمام دنیا میں اردو کا نام روشن کیا اور اہلِ اردو کو 'ایوانِ غالب' جیسا پائیدار اور خوبصورت تحفہ دیا جبکہ اس کے لیے کوئی قابلِ ذکر فنڈ جمع نہیں ہوا تھا۔ ڈاکٹر خلیق انجم اپنے مضمون میں لکھتے ہیں:

> 'ہم لوگ فخر الدین علی احمد صاحب کے ڈرائنگ روم میں بیٹھے تھے۔ ملازم نے کسی ملاقاتی کا وزیٹنگ کارڈ لا کر دیا۔۔۔۔ بعد میں معلوم ہوا کہ آنے والے صاحب فخر الدین علی احمد صاحب کے پرانے دوست اور صنعت کار تھے۔ فخر الدین علی احمد صاحب نے کچھ اِدھر اُدھر کی باتیں کر کے اپنے صنعت کار دوست سے کہا کہ 'بھائی ضرورت کا اظہار کرتے ہوئے شرم آتی ہے لیکن مجبوری ہے۔ 'ایوانِ غالب' کی تعمیر میں آپ نے پہلے بھی کچھ روپے دیئے تھے اب پھر کچھ رقم کی ضرورت ہے۔' ان آنے والے صاحب نے ہنس کر کہا کہ آپ کو کل چیک مل جائے گا۔' (یادگار نامہ فخر الدین علی احمد ص ۴۵)

اس طرح فخر الدین علی احمد نے 'غالب انسٹی ٹیوٹ' کی عظیم الشان عمارت 'ایوانِ غالب' کی تعمیر ۱۹۶۸ء میں مکمل کرائی۔ امیر خسرو کے سو سالہ جشن کی کامیاب بنیاد رکھنے میں بھی فخر الدین علی احمد کی دلچسپی اور رہنمائی کو بڑا دخل ہے۔

۶ر فروری ۱۹۷۷ء کو فخر الدین علی احمد ملیشیا، فلپائن اور برما کے سرکاری دورے پر گئے۔ ابھی وہ دورے پر ہی تھے کہ علالت کے سبب ۱۰ر فروری کو دہلی واپس آ گئے۔ ۱۱ر فروری ۱۹۷۷ء

کو دل کا دورہ پڑنے سے فخر الدین علی احمد دنیائے فانی سے رخصت ہو گئے۔ اِندرا گاندھی نے ان کو خراجِ عقیدت پیش کرتے ہوئے کہا کہ:

'آج ہم ماتم گزار ہیں ایک ایسے نیک اور عظیم انسان کے لیے جس سے ہندوستان کے تمام فرقے محبت کرتے تھے۔ اگرچہ فخر الدین علی احمد صاحب ہندوستان کے بلند ترین عہدے پر فائز تھے لیکن غرور اور تکبر انھیں چھوکر بھی نہیں گزرا تھا۔۔۔وہ ہمیشہ غریبوں اور کمزوروں کے ہمدرد اور بے سہاروں کے سہارا رہے۔ فخر الدین علی احمد صاحب ہمیشہ قومی یک جہتی کے لیے جدوجہد کرتے رہے۔ وہ اعلیٰ اصولوں کے انسان تھے۔۔۔ انھوں نے حکومتِ ہند کی طرف سے بہت نازک بین الاقوامی مشنوں کی قیادت کی اور ہندوستان سے باہر کے معاملات کو ایسی سنجیدگی اور دانشمندی سے پیش کیا کہ اس سے ہندوستان کے وقار میں اضافہ ہوا۔ مرحوم نے اپنے عہدے کے جو آخری فرائض ادا کئے، ان میں ایک کام یہ بھی تھا کہ انھوں نے عام انتخابات کا رسمی طور پر اعلان کیا۔۔۔ ہم ایک دانشمند مشیر، ایک اعلیٰ درجے کے کردار کے انسان اور ایک ایسے عظیم انسان سے محروم ہو گئے ہیں، جو انسان دوستی اور عجز وانکسار کی روایت کا بہترین نمونہ تھے۔' (یادگار نامہ فخر الدین علی احمد ص ۵۰ تا ۵۲)

ہمارا ملک بڑا خوش نصیب ہے کہ اسے فخر الدین علی احمد جیسا باصلاحیت صدر ملا۔ فخر الدین علی احمد کے سوانحی نقوش یہ بتاتے ہیں کہ اگر انسان میں سچی لگن، عزم محکم، بلند عزائم اور اصولوں پر قائم رہنے کا پُر خلوص جذبہ ہو تو پریشانیاں اور رکاوٹیں سب وقتی ہوتی ہیں اور بالآخر کامیابی اس کے قدم چومتی ہے۔

معاصر اردو افسانے پر ایک نگاہ

اردو ادب میں افسانے کی صنف مغرب سے آئی اور جلد ہی اس نے اپنی ایک منفرد جگہ بنالی۔ اس مقبولیت کی وجہ یہ تھی کہ مشرق میں داستان، کہانی اور حکایت میں بہت سی چیزیں ایسی تھیں جو مغرب سے آئے ہوئے افسانہ میں بھی کسی نہ کسی شکل میں موجود تھیں۔ چنانچہ جیسے ہی تراجم زاد کہانیوں کی شکل میں سجاد حیدر یلدرم، سلطان حیدر جوش، نیاز فتحپوری اور پریم چند کی تخلیقات منظر عام پر آئیں، قاری کو اس سے مانوس ہونے میں دیر نہ لگی اور جلد ہی افسانہ کی صنف میں موضوع، مواد اور تکنیک کے نئے تجربے بھی ہونے لگے۔

علمائے ادب نے ہر زمانے میں افسانے کی مختلف تعریفیں کی ہیں کیونکہ کوئی بھی تعریف اس وقت تک دستیاب افسانوں کا تو احاطہ کرسکتی تھی مگر مستقبل میں کہانیاں ان اصولوں کو پیش نظر رکھ کر نہیں لکھی گئیں۔ اس لیے مختلف ادوار میں افسانے کی مختلف تعریفیں بیان کی گئی ہیں۔ افسانے کے فن کے متعلق اختر اورینوی لکھتے ہیں:

> 'ایک اچھا افسانہ ایک کامیاب ڈرامے کی طرح معجزہ ہے
> ایجاز کا۔ باوجود اختصار کے فنی حیثیت سے وہ ایک حسن کامل
> ہوتا ہے اور اپنے حسن و تکمیل کی وجہ سے ناظرین کے لیے
> ذہنی مسرت کا سامان۔'
>
> (تحقیق و تنقید از اختر اورینوی ص ۱۱۳)

منٹو کے مطابق۔

> 'ایک تاثر خواہ وہ کسی کا ہو اپنے اوپر مسلط کر کے اس انداز سے

بیان کر دینا کہ وہ سننے والے پر وہی اثر کرے یہ افسانہ ہے۔'

(سمپوزیم 'نقوش' افسانہ نمبر ۱۹۵۵ء ص ۴۶۸)

افسانے کے فن کے مطابق وقار عظیم کی رائے یہ ہے کہ

'افسانہ کہانی میں پہلی مرتبہ وحدت کی اہمیت کا مظہر بنا۔ کسی ایک واقعہ، ایک جذبہ، ایک احساس، ایک تاثر، ایک اصلاحی مقصد، ایک روحانی کیفیت کو اس طرح کہانی میں بیان کرنا کہ وہ دوسری چیزوں سے الگ نمایاں ہو کہ پڑھنے والے کے جذبات واحساسات پر اثر انداز ہو، افسانہ کی وہ امتیازی خصوصیت ہے جس نے اسے داستان اور ناول سے الگ کیا ہے۔ مختصر افسانہ میں اختصار اور ایجاز کی دوسری خصوصیت نے اس کے فن میں سادگی، حسنِ ترتیب وتوازن کی صفت پیدا کی۔'

(داستان سے افسانے تک از وقار عظیم ص ۱۶)

مندرجہ بالا تعریفوں سے اندازہ ہوتا ہے کہ بیشتر ناقدین نے افسانے میں اختصار اور وحدتِ تاثر کو مرکزی اہمیت دی ہے۔ افسانہ نگار فقط اشارے کرتا ہے اور قاری ان اشاروں کی مدد سے صورتِ حال یا واقعہ کی پوری تفصیل کا ادراک اپنے تخیل، تجربے اور ذوق کی بنا پر کرتا ہے۔

اردو میں جب افسانہ نگاری کی روایت کا آغاز ہوا تو اس وقت داستانی ادب کا کافی سرمایہ موجود تھا۔ کہانیاں تفننِ طبع کے لیے لکھی جاتی تھیں۔ کہانی کے کردار اعلیٰ طبقے سے تعلق رکھتے تھے۔ اس کے علاوہ فنکار، قاری کو جن، بھوت اور اس قسم کی مافوق الفطرت ہستیوں کی دنیا میں لے جاتا تھا اور بیان قصہ میں مبالغہ آرائی سے کام لیا جاتا تھا۔ یہ سب باتیں قاری کو حقیقی دنیا سے نکال کر خواب وخیال کی طلسمی دنیا میں پہنچا دیتی تھیں۔ داستانوں کی ان خصوصیات کا اثر ابتدائی دور کے افسانوں پر بھی پڑا اور کہانی میں رومانی اثرات نمایاں ہونے لگے۔ رومانیت کی ابتدا اگرچہ انیسویں صدی کے آخر میں ہو چکی تھی مگر اسے فروغ بیسویں صدی میں حاصل ہوا۔ رومانیت میں سماج کے بجائے انسان کی شخصیت پر زور دیا گیا یعنی دنیا کو اپنی خواہش کے مطابق پانے کی تمنا نے

رومانی طرزِ احساس کے فروغ میں مدد دی۔ رومانی تحریک میں جو اہم عناصر نمایاں ہوئے ان میں بغاوت، خواب پرستی، فطرت پرستی اور تخیل کے بے محابا استعمال پر زور دیا گیا۔ یہی وجہ ہے کہ رومانی افسانہ نگار ان عناصر کو ان میں سے کسی ایک کو اپنی شخصیت کے اظہار کا ذریعہ بناتے ہیں۔ رومانی افسانہ نگار تخیل اور خیال کے ذریعے ایک ایسی دنیا کی تعمیر کرتے تھے جو حقیقی دنیا سے بہت مختلف تھی۔ افسانہ نگار کے خوابوں اور آرزوؤں کی دنیا۔ سجاد حیدر یلدرم، نیاز فتحپوری، مجنوں گورکھپوری اور حجاب امتیاز اپنے اسی رجحان کی وجہ سے رومانی تحریک کے نمائندہ افسانہ نگار ہیں۔

رومانی تحریک کے زیرِ اثر حقیقی زندگی سے انحراف کے ردِعمل میں حقیقت نگاری کا رجحان سامنے آیا جس میں زندگی کو اس کی اصل شکل میں پیش کرنے پر زور دیا گیا۔ حقیقت پسند افسانہ نگاروں نے دبے کچلے ہوئے طبقے اور ان کے طبقاتی مسائل کو اپنی کہانیوں کا موضوع بنایا۔

بیسویں صدی میں حقیقت نگاری کا آغاز پریم چند کی کہانیوں سے ہوتا ہے۔ پریم چند نے عام انسانوں کی زندگی، ان کی محرومیوں اور ان آسودگیوں کو کمال فنکاری سے پیش کیا ہے۔ انھوں نے اپنی تخلیقات کے ذریعہ معاصر سیاسی، سماجی اور معاشی مسائل پر روشنی ڈالی۔ پوس کی رات، بڑے گھر کی بیٹی، نمک کا داروغہ اور کفن وغیرہ ان کے اچھے افسانے ہیں جن میں 'کفن' کو شاہکار کی حیثیت حاصل ہے۔ حقیقت نگاری کی اس روایت کو علی عباس حسینی اور اعظم کریلوی نے اپنے افسانوں میں آگے بڑھایا۔

ابتدا میں رومانیت اور حقیقت نگاری کے رجحانات الگ الگ تھے لیکن ترقی پسند تحریک کے بعد یہ دونوں تحریکیں ایک دوسرے سے بہت قریب آ گئیں۔ ۱۹۳۲ء میں افسانوی مجموعہ 'انگارے' کی اشاعت ترقی پسند تحریک کا نقطۂ آغاز ہے۔ ۱۹۳۵ء میں انفرادی کوششوں نے ایک ادبی حلقے کی صورت اختیار کر لی جس میں سجاد ظہیر کے علاوہ ملک راج آنند، جیوتی گھوش، پرمود سین گپتا اور محمد دین تاثیر شامل تھے۔ ترقی پسند تحریک کے تاریخی سفر کو تین ادوار میں تقسیم کیا جا سکتا ہے۔ ۱۹۳۶ء سے ۱۹۴۰ء تک، ۱۹۴۰ء سے ۱۹۴۷ء تک اور ۱۹۴۷ء سے ۱۹۵۲ء تک۔

ترقی پسند تحریک کی پہلی کل ہند کانفرنس لکھنؤ میں ۱۹۳۶ء میں ہوئی۔ یہ تحریک عام انسانی زندگی کی سچائیوں کی ترجمان تھی۔ اس تحریک کا بڑا کارنامہ یہ ہے کہ اس کے افسانہ نگاروں

نے اپنی بات کو موثر طریقے سے کہنے کے لیے پیرایۂ اظہار کے نئے طریقے ایجاد کیے جس میں رومانی مصنفین کی آزاد خیالی اور آرزومندی، پریم چند کی حقیقت نگاری اور 'انگارے' کے ادیبوں کا فنی شعور اور بے باکی شامل تھی۔ ترقی پسندی کی روایت دراصل حقیقت نگاری کی روایت ہے۔

ترقی پسندی کے بعد افسانہ نگاروں میں جدیدیت کا رجحان سامنے آیا۔ اردو میں افسانے کا آغاز ۱۹۵۰ء کے بعد سے ہی شروع ہوتا ہے لیکن اس تحریک کے خط و خال ۱۹۶۰ء کے بعد اُبھرے۔ اس دوران اردو ادیبوں میں ترقی پسند ادب کے مروجہ اصولوں اور نظریوں سے بغاوت کا رجحان عام ہوا۔ اس تحریک کے زیر اثر نئے افسانہ نگاروں نے مروجہ اقدار کی نفی اور ہر قسم کی سماجی اور اخلاقی پابندیوں اور ذمہ داریوں سے انحراف کرنے کی آزادی پر اصرار کرنا شروع کر دیا۔ جدید افسانہ نگاروں نے زندگی اور اس کے مسائل کو سمجھنے کے لیے اپنا موضوع بنایا اور انسان کی تنہائی، زندگی کی بے معنویت اور ذات کی تلاش جیسے موضوعات کو اہمیت دی اور بیان کے اسالیب میں انھوں نے علامتی طرزِ اظہار کو اختیار کیا۔

جدید افسانہ، کہانی بیان نہیں کرتا اور نہ اس کا کوئی منظم پلاٹ ہوتا ہے۔ جدید افسانے میں اولیت مرکزی تصور اور بنیادی فکر کو حاصل ہوتی ہے۔ افسانے میں کردار، مناظر اور واقعات دھندلے ہوتے ہیں۔ جدید افسانہ نگار کردار کے جذبات، اس کی ذہنی کیفیت اور اس کے باطن میں چھپے زخموں کو نمایاں کرتا ہے۔ اکثر تو ان کرداروں کی سوچ بھی منظم نہیں ہوتی بلکہ بکھرے ہوئے تاثرات کی شکل میں کہانی بیان کی جاتی ہے۔ اس طرح شعور کی رو کی تکنیک اور آزاد تلازمۂ خیال کا استعمال جدید افسانے میں کافی ہوا۔

اردو افسانے میں علامت نگاری کوئی نئی چیز نہیں ہے۔ جدیدیت کے رجحان سے پہلے احمد علی اور کرشن چند وغیرہ کی بعض کہانیوں میں علامتی طرز اظہار کی مثالیں ملتی ہیں۔ البتہ جدید افسانوں میں علامت نے ایک باقاعدہ صورت اختیار کر لی۔ علامتی طرز اظہار کی اچھی مثال سریندر پرکاش کا افسانہ 'نقب زن' ہے جس میں جیومیٹری کے دائروں کی مدد سے لاشعوری کیفیات اور الجھنوں کو ظاہر کیا گیا ہے۔ علامتی افسانوں میں عام طور پر پُراسراریت، پیچیدگی، اقدار کی شکست و ریخت، انسانی زندگی کا بحران، ذات کا انتشار، اپنی شناخت و انفرادیت کا مسئلہ، جنسی و

سماجی نیز سیاسی دباؤ، فکری تضاد اور عدم تحفظ کا احساس ملتا ہے۔ علامتی کہانیاں لکھنے والوں میں سریندر پرکاش، بلراج مینرا، انور سجاد اور انتظار حسین کے نام بہت نمایاں ہیں۔

جدیدیت میں علامت کے ساتھ ساتھ تجریدی افسانوں کو بھی اہمیت حاصل ہے۔ علامت نگاری کی طرح تجرید نگاری میں کم ہی افسانہ نگاروں نے سنجیدگی سے دلچسپی لی مگر ایسے افسانہ نگار ضرور ہیں جنھوں نے اس کی جانب توجہ کی اور افسانے میں علامت و تجرید کا استعمال کر کے افسانے کے فن کو نئی جہت عطا کی۔ تجریدی افسانہ لکھنے والوں میں جوگیندر پال، انور سجاد، سریندر پرکاش، بلراج مین را قابلِ ذکر ہیں۔

جدید افسانہ نگاروں میں جوگیندر پال کے یہاں تنوع ملتا ہے۔ ان کے اکثر افسانوں میں شعور کی رو تکنیک بھی استعمال کی گئی ہے۔ بے محاورہ، بازدید اور سواریاں ان کے اچھے افسانے ہیں۔ جوگیندر پال نے اپنے اکثر افسانوں میں جانوروں کی تمثیل کے ذریعہ بڑے کام کی باتیں کہی ہیں۔ 'کتھا ایک پیپل کی' ان کا اچھا تمثیلی افسانہ ہے۔ جوگیندر پال کے یہاں تکنیک کا تنوع تو ضرور ہے مگر افسانے یکسانیت کا شکار ہو گئے ہیں۔

اقبال مجید کے یہاں بیانیہ، علامتی اور تمثیلی تقریباً ہر قسم کے افسانے ملتے ہیں۔ اقبال مجید کے یہاں تاریخی معلومات کا خزانہ بھی بہت ہے جس کی وجہ سے ان کے موضوعات میں تنوع پیدا ہو گیا ہے۔ اقبال مجید افسانہ کے روایتی تصور سے معمولی انحراف کر کے اس میں نئی جہتیں تلاش کر لیتے ہیں۔ اقبال مجید کے اکثر افسانوں میں جانور، پرندے وغیرہ مرکزی کردار ادا کرتے ہیں مگر یہ استعاراتی، تمثیلی اور علامتی کردار ہوتے ہیں۔ ان کے یہاں بے نام کردار بھی ہوتے ہیں جو عام طور پر خوف کے شکنجے میں جکڑے ہوتے ہیں۔ اقبال مجید نے خوف کی نفسیات کے مختلف پہلوؤں کو اپنے افسانوں میں فنکاری سے پیش کیا ہے۔

اقبال مجید سنگلاخ حقیقت کے اظہار میں کسی قسم کی مروّت کے قائل نہیں۔ انھوں نے تغیر پذیر زمانہ اور بدلتے ہوئے طرزِ احساس کو بڑی خوبی سے پیش کیا ہے۔ ان کے افسانے سماجی معنویت و ارضیت کا بھرپور احساس دلاتے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا افسانہ 'ایک حلفیہ بیان' قابلِ ذکر ہے۔

علامتی طرزِ اظہار اور ایجاز سریندر پرکاش کے افسانوں کی خصوصیت ہے۔ وہ قدیم روایت کے منکر نہیں۔ البتہ جدید انسان نے قدیم تہذیب اور فطرت سے انحراف کا جو رویہ اختیار کیا ہے اس پر اظہارِ افسوس کرتے ہیں۔ انھوں نے اسلوب کی سطح پر اردو افسانے میں بہت سے تجربے کیے۔ جس کی کئی مثالیں ان کے مجموعے 'دوسرے آدمی کا ڈرائینگ روم' اور 'برف پر مکالمہ' کے افسانوں میں ملتی ہیں۔

سریندر پرکاش زندگی کی حقیقتوں کا گہرا شعور رکھتے ہیں۔ عہد حاضر کے انسان کی نفسیات اور اس کے ذہنی مسائل کو وہ تہہ داری سے پیش کرتے ہیں۔ ان کی تہہ دار علامتیں معنویت سے پُر ہوتی ہیں۔ فضا سازی میں سریندر پرکاش کو مہارت حاصل ہے۔ سریندر پرکاش موضوع کی پیشکش کے لیے اظہار کے مختلف طریقے اپناتے ہیں۔ ان کے اکثر افسانوں میں زمانی ربط نہیں ہوتا۔ سریندر پرکاش کے یہاں کردار اپنے خارج میں نہیں بلکہ باطن میں بڑھتے ہیں جن کے بیان میں وہ علامت، تمثیل اور استعارے کا سہارا لیتے ہیں۔ اکثر یہ کردار سایے کی صورت میں قاری کے سامنے چلتے پھرتے ہوئے محسوس ہوتے ہیں۔

سریندر پرکاش کے افسانوں کی زبان بظاہر سادہ ہوتی ہے مگر اس کی تہہ داری غور وفکر کی متقاضی ہوتی ہے۔ سریندر پرکاش آزاد تلازمۂ خیال اور علامت کے علاوہ اساطیری و داستانوی اسلوب کے ذریعے کہانی کے معنیٰ میں توسیع کی کوشش کرتے ہیں۔ تجرید اور علامت کے کامیاب نمونے 'تلقارمس' اور 'جنگل سے کاٹی ہوئی لکڑیاں' میں ملتے ہیں۔ دیومالائی عناصر کے ضمن میں 'بن باس'، 'باز گوئی' اور 'بجوکا' قابلِ ذکر افسانے ہیں۔ کچھ عرصے بعد ان کی افسانہ نگاری میں ایک نیا موڑ آیا۔ یہ خوشگوار تبدیلی ان کے افسانے 'بجوکا' میں ملتی ہے۔ یہ افسانہ سنگ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

سریندر پرکاش کی طرح بلراج مین را کے افسانوں کا بھی خاص وصف اختصار ہے۔ مین را اپنے دور کی سیاسی، سماجی اور تہذیبی زندگی کا گہرا شعور رکھتے ہیں اور انھیں افسانوں کا موضوع بناتے ہیں۔ بلراج مین را کے افسانے ان کے شخصی، فنی رویے کے مظہر ہیں۔ وہ فکر اور فارم دونوں اعتبار سے منفرد افسانہ نگار ہیں۔

مین را کے یہاں واقعات کا سیدھا سادہ بیان نہیں ملتا۔ اپنے افسانوں کے مقام میں مین را اکثر کوئی الجھن یا کوئی سوال قاری کے سلجھانے کے لیے چھوڑ جاتے ہیں۔ مین را کے افسانوں کا اسلوب علامتی، استعاراتی اور رمزیہ ہوتا ہے۔ مکالمے مختصر اور جملے چھوٹے ہوتے ہیں۔ اشاروں میں بات کہنے کا فن انھیں خوب آتا ہے۔ اس ضمن میں ان کا افسانہ 'پورٹریٹ اِن بلیک اینڈ بلڈ' قابلِ ذکر ہے۔ مین را کے افسانوں کا غالب رجحان ڈر، خوف و دہشت ہے۔ ان کے تجریدی و علامتی افسانوں میں 'ایک مہمل کہانی' اور 'آخر کمپوزیشن' قابلِ ذکر ہیں۔

انور سجاد ایسے جدید افسانہ نگار ہیں جنھوں نے اپنے تمام مشاہدات و تجربات کو استعارے کی شکل میں قاری کے سامنے پیش کیا ہے۔ انور سجاد اشیا کو باطنی ویژن سے دیکھتے ہیں جس کی متعدد مثالیں ان کے افسانوی مجموعے 'چوراہا'، 'استعارے' اور 'آج' میں ملتی ہیں۔ انھوں نے افسانے کو پلاٹ اور وقت کی منطقی بندشوں سے آزاد کیا۔ انور سجاد کے بیشتر افسانوں کی فضا ابہام، پلاٹ اور کرداروں کی تہہ داری کے سبب دھندلی ہو جاتی ہے اور قاری تک ان کی ترسیل دشوار ہو جاتی ہے۔ کرداروں کی شناخت کے لیے عام طور پر صیغۂ واحد متکلم کا استعمال کرتے ہیں یا ان کے لیے لڑکا، لڑکی، بوڑھا، جوان جیسے عمومی الفاظ استعمال کرتے ہیں۔ انور سجاد اپنے افسانوں کے مناظر میں رنگوں کا حسین امتزاج بھی پیش کرتے ہیں جس کی وجہ سے کہانی مصوری سے قریب ہو جاتی ہے اور شاعرانہ خصوصیات نمایاں ہو جاتی ہیں۔ اس طرح انھوں نے مصوری اور شاعری کے امتزاج سے جدید افسانے کو ایک نئی سمت دی۔ ان کے افسانوں میں موضوع کے تنوع کے ساتھ اسلوب کا تنوع بھی ملتا ہے۔ ان کے اسلوب میں علامت نگاری، امیجری اور ماورائی واقعات کے وہ تمام عناصر موجود ہیں جو شاعری کی صفات میں شمار کیے جاتے ہیں۔

انور سجاد نے کئی تجریدی افسانے بھی لکھے ہیں۔ اس ضمن میں 'دوب'، 'ہوا اور لمبا کیکر' اور 'کارٹیک دمہ' قابلِ ذکر افسانے ہیں۔ ان میں گہری معنویت ہوتی ہے۔ انور سجاد کے افسانے مبہم اور غیر واضح ضرور ہیں مگر ان میں سماجی حقائق کی عکاسی موجود ہے۔

اقبال متین کے یہاں ایک متوازن اور ٹھہرا ہوا انداز ہے۔ زندگی کے متعلق ان کا انفرادی زاویۂ نظر ہے۔ اقبال متین نے قدیم اقدار کی شکست و ریخت، نئے پس منظر میں انسانی

رشتوں کے مسائل کو افسانوں کا موضوع بنایا ہے۔ ان کے افسانوں میں کرداروں کے عمل اور گفتگو میں اکثر تجریدی عناصر بھی پائے جاتے ہیں۔ انھوں نے کرداروں کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی کشمکش کو خصوصیت سے پیش کیا ہے۔ تار تار، نُچا ہوا البم، پر چھائیاں، زمین کا درد اور گھڑی افسانے اسلوب کی اچھی مثال ہیں۔

اپنے تصورات، خیالات واحساسات کا بے باکانہ بیان احمد ہمیش کے فن کا خاص وصف ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں کے لیے مواد، فرد کی زندگی کے داخلی تجربات، نفسیاتی کیفیات اور تاثرات سے حاصل کیا ہے۔ احمد ہمیش نے اس میں اظہار کے قدیم وجدید دونوں طریقوں کا استعمال کیا ہے۔ ان کے اسلوب کا ایک خاص وصف طنز ہے جس میں خود کلامی کا لہجہ شامل رہتا ہے۔ احمد ہمیش لسانی قواعد کی بھی پابندی نہیں کرتے۔ ان کے افسانے آزادانہ فضا میں سانس لیتے ہیں۔ احمد ہمیش کے یہاں جملوں کی ساخت، لفظوں کے انتخاب اور عبارت کی ترکیب وترتیب کو دیکھ کر یہ محسوس ہوتا ہے کہ وہ زبان کے مجموعی آہنگ اور افسانے کی فضا سے زیادہ کام لیتے ہیں۔ بظاہر بے معنی نظر آنے والی کہانیوں میں بھی گہری معنویت پائی جاتی ہے۔

احمد ہمیش کے افسانوں کی خاص صفت ان کا رمزیہ انداز ہے۔ کہیں کہیں انھوں نے افسانوں میں شعور کی رو کی تکنیک بھی استعمال کی ہے۔ احمد ہمیش اکثر حقائق کے بیان میں اپنی شخصیت پر بھی طنز کرنے سے گریز نہیں کرتے ہیں۔ ان کے افسانے قاری کی فکر واحساس دونوں کو متحرک کرتے ہیں۔

جدید افسانہ، ترقی پسند افسانہ کے ردِعمل کے سبب وجود میں آیا تھا جبکہ جدید تر افسانہ یعنی معاصر افسانہ جدید افسانے کی توسیع ہے۔ آٹھویں دہائی میں سیاسی، سماجی اور تہذیبی سطح پر جو تبدیلیاں رونما ہوئیں انھوں نے زندگی کے سانچے کو کافی حد تک بدلا جس کی وجہ سے نئے مسائل سامنے آئے جن کا حل نئی نسل کو تلاش کرنا تھا۔ اس دور کا پورا کرب معاصر افسانے میں ملتا ہے۔ نئے تجربات، ایجادات وانکشاف، مسائل کی بہتات، اقدار کی شکست وریخت، سماجی شعور اور حقائق کا عرفان وادراک معاصر افسانے میں نئی حسیت کے ساتھ پیش کیے گئے ہیں۔

معاصر افسانے میں سماجی مسائل کے احساس وادراک کے ساتھ ساتھ بیان اور تکنیک

میں نئے تجربوں پر بھی زور دیا گیا۔ جدیدیت کے زیر اثر لکھی گئی کہانیوں میں فرد اور سماج کے رشتوں کا بیان ملتا ہے جس کی وجہ سے ان کہانیوں میں فرد کی تنہائی، زندگی کی بے معنویت اور شخصیت کے بکھراؤ کو خاص طور پر موضوع بنایا ہے۔

ترقی پسند افسانہ عصری حقائق پر زور دیتا تھا۔ جدید افسانے میں آفاقی حقائق نظر آتے ہیں جبکہ معاصر افسانہ عصری اور آفاقی حقائق کے درمیان تخلیقی سطح پر ربط تلاش کرنے کی کوشش کرتا ہے۔ معاصر ادیبوں نے ادب خصوصاً افسانے کو ذات کے حصار سے باہر نکالا اور اس کا رشتہ ایک بار پھر اپنے ماحول اور گردوپیش سے قائم کیا۔ معاصر افسانہ اپنے ماحول اور وقت سے گہرا تعلق رکھتا ہے۔

معاصر افسانہ نگاروں کا سماجی شعور کافی بالیدہ ہے۔ اسی لیے ان کے افسانے سماجی معنویت کے حامل ہوتے ہیں۔ آج کی کہانی، رومانیت کے بغیر حقائق کا بیان ان کے اصلی روپ میں کرتی ہے۔ حقائق خواہ کتنے ہی تلخ ہوں، معاصر افسانے میں کرداروں کو دوبارہ اہمیت حاصل ہوگئی۔ اب افسانوں میں کرداروں کی زندگی اور شخصیت کے مختلف پہلوؤں کا بیان ملتا ہے۔ معاصر افسانے میں کرداروں کی موجودگی اور پلاٹ کی تنظیم انھیں جدیدیت کی کہانیوں سے ممتاز کرتی ہے۔ مثلاً غیاث احمد گدی، سلام بن رزاق، رشید امجد، شوکت حیات اور سید محمد اشرف نے کردار نگاری کے اچھے نمونے پیش کیے ہیں۔

معاصر افسانہ نگاروں نے علامت نگاری میں اعتدال نگاری و توازن کا راستہ اختیار کیا جبکہ جدیدیت کی کہانیوں میں علامت کا ابہام ان کی ترسیل کو ناکام بنا دیتا ہے۔ معاصر افسانے میں شعور کی رو اور ماورائے حقیقت کا بھی استعمال ملتا ہے لیکن اعتدال اور فنی احتیاط کے ساتھ۔ غرض معاصر افسانے میں واضح تبدیلیاں رونما ہوئیں اور اس کی ایک علاحدہ شناخت بھی قائم ہوئی جن میں بیان کی سادگی، بیانیہ اسلوب، علامت کے استعمال میں اعتدال و توازن، سماجی حقیقت نگاری، فن اور تکنیک میں بعض نئے تجربات، زندگی کے تئیں مثبت رویہ اور ماضی کی قابلِ قدر روایت کی توسیع شامل ہے۔ انھیں خصوصیات کی روشنی میں نمائندہ معاصر افسانہ نگاروں کے فن کا جائزہ مقصود ہے۔

کلام حیدری نے اپنے افسانوں میں حیات انسانی کے مختلف پہلوؤں کو موضوع بنایا اور

مختلف ہیئتی تجربے کیے۔ مختلف تکنیکوں کے استعمال نے ان کے فن کو نئی جہت سے روشناس کرایا۔
ان کے افسانوں میں شعور کی رو، داخلی خود کلامی، صیغۂ واحد متکلم کا استعمال اور علامتی و تجریدی اسلوب شامل ہیں۔ اس کے علاوہ کلام حیدری کے افسانوں پر فلسفۂ وجودیت کا بھی کافی اثر ہے لیکن انھوں نے جن علامتوں کا استعمال کیا ہے وہ بڑی حد تک عام فہم ہیں۔ مختلف تکنیکوں کے استعمال اور نئے تجربات کے باوجود کلام حیدری کے افسانوں کی زبان سادہ اور سلیس ہوتی ہے۔
ان کے یہاں موضوع، مواد اور اسلوب کی ہم آہنگی اور نئی حسیت کا احساس پایا جاتا ہے جس کی مثالیں ان کے افسانے اپنی آواز، واپسی، بھیک، تلاش، بخی اور رابابو میں نظر آتی ہیں۔

رشید امجد پاکستان میں تجریدی افسانہ نگاروں کے میرِ کارواں سمجھے جاتے ہیں۔ تجریدی افسانہ لکھنے والوں کی طرح رشید امجد کے یہاں بھی افسانے روایتی اصولوں کے تحت نمو نہیں پاتے۔ تاہم ان کے افسانے کردار سے عاری نہیں ہیں مگر یہ کردار عہد رفتہ کے افسانے کے کرداروں سے کافی مختلف ہیں۔ رشید امجد کے افسانوں میں ابہام کی وہ کیفیت بھی نہیں جو عام طور پر تجریدی کہانیوں میں پائی جاتی ہے۔

رشید امجد نے زبان و بیان میں نئے اور کامیاب تجربے کیے۔ اس سلسلے میں انھوں نے پیکر نگاری کا خاص طور پر سہارا لیا۔ دیو مالائی تصویروں کے ذریعے افسانوں میں انھوں نے پُر اسرار فضا پیدا کی ہے اور افسانوں کو شاعرانہ رنگ میں رنگنے کی شعوری کوشش کی ہے۔ 'گملے میں اُگا ہوا شہر' اس کی اچھی مثال ہے۔ ان کے افسانوں میں پلاٹ کی تنظیم اور ربط پر خصوصی توجہ دی گئی ہے۔ علامتی اور تجریدی افسانوں میں بھی انھوں نے اپنی انفرادیت قائم رکھی ہے۔

علامت نگاروں میں خالدہ اصغر بھی ممتاز حیثیت رکھتی ہیں۔ ان کے افسانے معاصر کہانیوں میں جہات کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے یہاں جو رمزیہ انداز، غیر جذباتی رویہ اور تہہ داری ہے۔ وہ بعض دفعہ افسانوں کی تفہیم کو مشکل بنا دیتی ہے۔ خالدہ اصغر اپنے اکثر موضوعات عام زندگی سے لیتی ہیں اور اصل واقعے سے زیادہ اس کے ردِ عمل سے پیدا ہونے والی کیفیت کو بیان کرتی ہیں۔ خالدہ اصغر عہدِ حاضر کی مایوس کن صورتِ حال کی اچھی مصوری کرتی ہیں مگر اس کے اظہار کے لیے وہ اکثر علامتوں اور کبھی کبھی تجریدی اسلوب کا سہارا لیتی ہیں لیکن نئے تجربوں

کے باوجود وہ قاری کی توجہ اپنی کہانیوں کی طرف کھینچنے میں کامیاب ہوتی ہیں۔

جمیلہ ہاشمی بھی ندرت پسند افسانہ نگار ہیں۔ وہ خطِ مستقیم کی قائل نہیں، اسی لیے ان کے یہاں پیچیدگی، الجھاؤ اور نئے پن کا احساس ہوتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی کی نگاہِ دور بین فطرتِ انسانی کے جذباتی عناصر کی ان گہرائیوں تک بھی پہنچ جاتی ہے، جہاں عام نگاہ کا پہنچنا مشکل ہے اور پھر ان جذبات و احساسات کی ترجمانی خوبصورت انداز میں کرتی ہیں۔ سوز و گداز ان کی تحریر کی خاص خوبی ہے۔ واقعات کے بیان میں کہیں کہیں انوکھی تشبیہات کا استعمال بھی کرتی ہیں۔ یہ انوکھا پن ان کے اسلوب کا خاص وصف ہے جو ان کے فن کو انفرادیت بخشتا ہے۔ مثال میں 'اپنا اپنا جہنم' کے افسانے پیش کیے جاسکتے ہیں۔

سلام بن رزاق ان افسانہ نگاروں میں شمار کیے جاتے ہیں جنھوں نے ٹھوس اور سنجیدہ مسائل پر طبع آزمائی کی ہے اور ان کے بیان میں رنگینی اور بے جا آزمائش و زیبائش سے احتراز کیا ہے۔ معاشرے میں اخلاقی و روحانی اقدار کے زوال، مذہبی عقائد کی بے اثری اور فرد کے استحصال کے پسِ پردہ جو سیاسی محرکات کارفرما ہیں، انھیں وہ علامتوں کے ذریعہ پیش کرتے ہیں۔ وجودی ادیبوں کی طرح ان کے افسانوں میں ایک خاص قسم کا ڈر، یاسیت اور محرومی مختلف شکل میں موجود ہوتی ہے۔ خوف، ناامیدی اور محرومی کی فضا کے سبب ان کے افسانوں میں اکثر یکسانیت پیدا ہو جاتی ہے جس کی مثال 'حمام' اور 'کھوٹے' میں دیکھی جاسکتی ہے۔

سلام بن رزاق نے بعض کہانیوں میں بیانیہ انداز بھی اختیار کیا ہے اور علامتی اسلوب میں بھی افسانے لکھے ہیں۔ انھوں نے علامتی اسلوب میں کہانی پن کو برقرار رکھا ہے۔ کہانی پن کے وصف نے ان کے افسانوں کو دلچسپ بنادیا ہے۔ سلام بن رزاق کے افسانوں میں احتجاج کی لے پائی جاتی ہے۔ انھوں نے کردار نگاری کے اچھے نمونے بھی پیش کیے ہیں۔ اس سلسلے میں ان کا افسانہ 'دوسرا قتل' قابلِ ذکر ہے۔

مرزا حامد بیگ معاصر افسانہ نگاروں میں ممتاز حیثیت رکھتے ہیں۔ انھوں نے اپنے گرد و پیش کی زندگی ہی کو موضوع بنایا اور اس کی پیشکش میں روایتوں کو توڑنے یا پھر ان کی تقلید دونوں سے احتراز کیا۔ اسی لیے قاری کو ان کے یہاں توازن و تناسب کا احساس ہوتا ہے۔ حامد

بیگ الجھی ہوئی زندگی کو قدرے الجھے ہوئے ہی انداز میں پیش کرتے ہیں۔ حامد بیگ کے افسانوں کے پلاٹ عام طور پر مربوط ہوتے ہیں۔ 'وقت' حامد بیگ کے افسانوں کا بنیادی مسئلہ ہے۔ اس کے علاوہ ان کے یہاں علامتی اور تجریدی انداز بھی پایا جاتا ہے۔ گمشدہ کلمات، برج عقب افسانوں میں علامتی اشارے ملتے ہیں۔

عہدِ حاضر کی حیات انسانی کے مختلف و متضاد پہلوؤں کی عکاسی، حسین الحق کے افسانوں میں بھی ملتی ہے۔ عصری ماحول کی عکاسی کے دوران اکثر وہ اساطیری عناصر شامل کر دیتے ہیں۔ اپنی جدت طرازی اور تکنیکی تجربوں کے باوجود حسین الحق کے افسانے قابلِ فہم ہیں اور قاری سے مضبوط رشتہ قائم کرتے ہیں۔

علی امام کے افسانے بھی نئی حقیقت نگاری کے اچھے نمونے پیش کرتے ہیں جس کی کامیاب مثالیں ان کے مجموعہ 'نہیں' کے افسانوں میں ملتی ہیں۔ مقامی رنگ، منظر نگاری، نفسیاتی وجنسی الجھنوں کی مصوری، زبان و بیان کی سادگی ان کے افسانوں کی امتیازی خصوصیات ہیں۔

قصہ گوئی کے فن میں نیّر مسعود کو مہارت حاصل ہے۔ شروعات میں انھوں نے ایسے افسانے لکھے جس میں ایک دھندلی سی فضا نظر آتی ہے۔ اس کا انجام مبہم ہے مگر غور کرنے پر بات سمجھ میں آتی ہے کہ وہ کیا کہنا چاہ رہے ہیں۔ اس طرح کے افسانوں میں نصرت، سلطان مظفر کا واقعہ نویس اور کیمیا گر وغیرہ ہیں مگر بعد میں نیّر مسعود نے 'طاؤس چمن کی مینا' افسانہ لکھ کر سادہ اور عام فہم اندازِ بیان کو اپنایا جس میں اودھ کی زوال آمادہ تہذیب کی عکاسی کی گئی ہے۔

شوکت حیات کے افسانے اپنے صاف شفاف بیانیہ کے سبب منفرد ہیں۔ انھوں نے چھوٹے بڑے شہروں میں رہنے والے لوگوں کی کلفتوں کو محسوس کیا۔ ان کی روزمرہ کی زندگی میں جھانک کر دیکھا اور پھر اپنے افسانوں میں انھیں خوبصورت انداز سے پیش کیا۔ ان کی تصویریں بنانے میں شوکت حیات نے ایسا بیانیہ خلق کیا جو مواد سے مناسبت رکھتا ہے۔ ان کے پیرایۂ اظہار میں قوتِ بیان کے ساتھ ساتھ تخیل کی جدت بھی ہے۔ ان کے مشہور افسانوں میں سرپٹ گھوڑا، تفتیش، سانپوں سے ڈرنے والا بچہ، بانگ، چیخیں اور گنبد کے کبوتر کو پیش کیا جاسکتا ہے۔

ستر کی دہائی میں قصہ گوئی کے ساتھ کہانی لکھنے والوں میں عبدالصمد اہم ہیں۔ عبدالصمد

کے افسانوں کو پڑھیں تو معلوم ہوگا کہ وہ اپنے آس پاس کے واقعات سے زیادہ متاثر نظر آئے ہیں کیونکہ ان کے افسانوں کے موضوعات موجودہ دور کے واقعات اور حادثات ہیں۔ عبدالصمد کی کہانیوں میں موضوع خواہ اقتصادی، نفسیاتی، صارفی یا روحانی کچھ بھی ہو مگر بیشتر افسانوں کا سرا آخر میں سیاست سے جا کر ضرور ملتا ہے۔ اس کی وجہ شاید یہ ہو کہ وہ بھی سیاست سے جڑے ہوئے ہیں۔ ان کا افسانوی مجموعہ 'سیاہ کاغذ کی دھجیاں' ۱۹۹۵ء میں شائع ہوا۔ مجموعے میں 'سیاہ کاغذ کی دھجیاں' افسانہ میں جمہوریت کو موضوع بحث بنایا گیا ہے۔ 'بارہ رنگوں والا کمرہ' اور 'پسِ دیوار' ان کے دوسرے افسانوی مجموعے ہیں۔

ہم عصر افسانہ نگاروں میں سید محمد اشرف اہم افسانہ نگار ہیں۔ انھیں بیانیہ پر قدرت حاصل ہے۔ ان کے افسانوں میں جو بھی واقعہ بیان کیا گیا ہے وہ ان کے پس منظر میں کہیں نہ کہیں ضرور ہے۔ اشرف نے جو کچھ محسوس کیا، سوچا اور تجربہ کیا اسے اپنے افسانوں میں بیان کر دیا۔ اشرف کی کہانیوں میں موضوع خواہ محبت، نفرت، خودغرضی، منافقت، انسانی رشتے، بے وطنی اور استحصال کچھ بھی ہو اس میں موضوع کہانی کے فن پر حاوی نہیں ہوتا ہے بلکہ کہانی بیان کرنے کا آرٹ بھی اپنی شمولیت کا احساس دلاتا ہے۔ ان کے افسانوی مجموعے 'بادِ صبا کا انتظار' اور 'ڈار سے بچھڑے' مشہور و معروف ہیں۔

زمینی سچائیوں کو بیان کرنے کے ہنر میں ذوقی اپنے ہم عصر افسانہ نگاروں سے آگے نکل گئے ہیں۔ کہانی کی بناوٹ، کہانی پن پر مضبوط گرفت، گہری فکر، رواں دواں مکالمے ذوقی کی خصوصیات ہیں۔ 'بھوکا ایتھوپیا' کی تمام کہانیوں میں ان چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کا عکس بہ آسانی تلاش کیا جا سکتا ہے۔ اس وقت ذوقی کی کہانیوں میں ترقی پسندانہ رنگ غالب تھا۔ اس سلسلے کی ایک اور مشہور کہانی 'بچھو گھاٹی' ہے۔ ذوقی کی کہانیوں میں اینٹی کلائمکس کی فضا محض چونکانے کے لیے نہیں ہوتی بلکہ یہ فکر کی ایک گہری لکیر کہیں دور تک چھوڑتی ہوئی چلی جاتی ہے۔ ان کی کہانیوں کی مجموعی فضا میں اتنی ان دیکھی دنیائیں قید ہیں جن کا حساب لگانا مشکل ہے۔ میں ہارا نہیں ہوں کامریڈ، چوپال کا قصہ، ڈائنا سور، ایک گاؤں ابھی بھی شہر میں ہے وغیرہ مشہور کہانیاں اسی قبیل کی ہیں۔ گاؤں کے علاوہ کہانیوں میں ذوقی کا سب سے محبوب موضوع ہندوستان کی تقسیم رہا ہے۔

ہندوستان ذوقی کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ ۲۰۰۴ء میں گجرات پر ذوقی کا ایک افسانوی مجموعہ 'لیبارٹری' بھی زیر بحث رہا۔ 'بھوکا ایتھوپیا' کے بعد 'منڈی' ذوقی کی ادبی اڑان کا دوسرا پڑاؤ تھا۔ اس کے بعد غلام بخش، صدی کو الوداع کہتے ہوئے، لینڈ اسکیپ کے گھوڑے تک فن اور فکر کے لحاظ سے ذوقی نے جو شہرت حاصل کی وہ مشکل سے ملتی ہے۔ ان دنوں انھوں نے اپنی کہانیوں میں زبردست فنتاسی کو داخل کرنے کی کوشش کی ہے۔ 'فرتج میں عورت' اس کی خوبصورت ترین مثال ہے۔

معاصر افسانہ نگاروں میں غضنفر کے فکشن کے موضوعات پر غور کریں تو یہ بات معلوم ہوتی ہے کہ وہ اپنے عہد کے ان تمام مسائل سے نبرد آزما نظر آتے ہیں جو اس عہد میں رونما ہو رہے ہیں۔ ان کے اسلوب اور پیش کش میں جتنی سادگی دکھائی دیتی ہے۔ اس کے برعکس موضوعاتی سطح پر وہ پیچ در پیچ مسائل سے ہمیں آشنا کراتے ہیں۔ غضنفر کی افسانوی نثر کا ایک وصف یہ بھی ہے کہ اس میں انشا پردازی کے ساتھ ساتھ شاعرانہ جوہر بھی نظر آتے ہیں۔ ان کے مشہور افسانے کڑوا تیل، خالد کا ختنہ، مسنگ مین اور تانا بانا وغیرہ ہیں۔

انسانی نفسیات کے مسائل و معاملات شموئل احمد کے افسانوں کا خصوصی محور ہے۔ جنسی ہیجان اور نفسیاتی اتھل پتھل جیسے داخلی جذبات کی گتھیاں سلجھاتے ہوئے وہ رمز، اشارہ، کنایہ اور استعارہ جیسے لسانی حربوں کا استعمال اس خوبصورتی سے کرتے ہیں کہ قاری متحیر رہ جاتا ہے۔ دوسرے سماجی مسائل بھی ان کے افسانوں کا حصہ بنے ہیں لیکن جنس کو بہر حال مرکزیت حاصل ہے۔ اردو افسانے کی روایت پر گہری نظر، تکنیک اور فن پر کامل گرفت، جزئیات نگاری اور کہانی کو بتدریج کھولنے کا ہنر جیسی خوبیاں شموئل احمد کو عہدِ حاضر کے افسانہ نگاروں میں امتیازی حیثیت عطا کرتی ہیں۔

افسانے کے عصری خصائص میں داستانوی کیفیت وہ خوبی ہے جو طارق چھتاری کو ہم عصر افسانہ نگاروں میں جداگانہ شناخت عطا کرتی ہے۔ حقیقت، علامت، رمزیت اور تجریدیت کی آمیزش سے ان کا بیانیہ پہلودار بھی ہوتا ہے اور دلکش بھی۔ ان کی یہ خوبیاں مجموعہ 'باغ کا دروازہ' میں اپنے منتہیٰ پر نظر آتی ہیں۔ موضوعاتی نقطۂ نظر سے تہذیبی زوال، پرانی قدروں کی شکست و ریخت اور شاندار ماضی کی دھندلی تصویروں کے متعلقات ان کے افسانوں کا بنیادی محور ہیں۔

انسانی رشتوں میں استحکام اور تخلیقی سطح پر معنی سے ہم کلامی ساجد رشید کے افسانوں کا اختصاص ہے۔ان کے افسانوں میں جنس، جذبہ اور رومان کے حوالے سے زندگی کی نیرنگیاں نت نئے انداز میں اپنے جلوے بکھیرتی ہیں۔ یہ زندگی کے آس پاس پھیلی سیاہیوں کے خلاف بغاوت کا اعلان کرتے ہیں اور نہ ہی سفیدیوں کی حمایت میں سینہ سپر ہوتے ہیں بلکہ ایک دیانت دار مصور کی طرح قاری کو صرف ان مناظر کے روبرو کر دیتے ہیں۔'نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی'، 'شام کے پرندے'، 'نفرتوں کے آر پار' اور 'ریت گھڑی' جیسے افسانے ان کے فنکارانہ منصب سے روشناس کرتے ہیں۔

بیگ احساس نے اپنے افسانوں کے توسط سے فلسفیانہ موشگافیوں اور منطقی استدلال کی پیش کش کو فنی جواز فراہم کیا ہے۔اس لیے وہ تمثیل، علامت اور ایجاز بیان سے نہایت فنکارانہ سروکار رکھتے ہیں۔ برزخ، آسمان بھی تماشائی اور خس آتش سوار جیسے کامیاب افسانے ان کے فنی اور فکری ارتکاز کو سمجھنے میں معاون ہیں جہاں عصر حاضر کا ادبی رجحان اور مسائل و مصائب کے ساتھ دانشورانہ سلوک، افسانہ نگار کے امتیازات کو ظاہر کرتا ہے۔

اس طرح ہم کہ سکتے ہیں کہ معاصر اردو افسانہ، جدید افسانہ اور ترقی پسند افسانہ دونوں سے موضوع، رویہ اور ہیئت کی سطحوں پر مختلف ہے۔ترقی پسند افسانے میں موضوع، مواد اور مقصد پر زور دیا جاتا تھا۔ جدید افسانے میں مواد اور مقصد کی اہمیت، اسلوب اور تکنیک کے تجربوں میں سمٹ آئی تھی۔ معاصر افسانہ میں بھی تکنیک اور ہیئت پر زور دیا جاتا ہے لیکن اس انتہا پسندی کے ساتھ نہیں جس نے جدید افسانے کو تجربات کا افسانہ بنا دیا تھا۔ترقی پسند افسانے میں اصلاح پسندی، مقصدیت اور تخلیقی قطعیت کا رجحان نمایاں تھا، جدید افسانے میں ہنگامی انحراف کی کشاکش ملتی ہے جبکہ معاصر افسانے میں ہنگامی اور اضطراری اقدار کے بجائے نئی معنویت پائی جاتی ہے۔

اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ: ایک مطالعہ

اردو فکشن کے ناقدین کی جو نسل ۱۹۸۰ء کے بعد ادبی منظرنامے پر اُبھری ان میں صغیر افراہیم تسلسل کے ساتھ لکھتے رہے۔ ۱۹۸۷ء میں جب ان کی پہلی تصنیف 'پریم چند۔ ایک نقیب' منظرِ عام پر آئی تو گویا ایک اور متین، سنجیدہ اور متوازن تنقیدی لہجے سے اردو کا قاری روبرو ہوا۔ اس وقت سے اب تک صغیر افراہیم کی متعدد کتابیں شائع ہو چکی ہیں جن سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ اردو فکشن کی پوری روایت ان کی تحریر میں رچ بس گئی ہے اور اس حوالے سے شاید ہی کوئی پہلو ہو جو ان کے دائرۂ تحریر میں نہ آسکا ہو۔

'اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ' پروفیسر صغیر افراہیم کے تنقیدی مضامین کا مجموعہ ہے۔ چونکہ اس کتاب میں فکشن ہی موضوع بحث بنا ہے اس لیے اس کی کیفیت یک موضوعی ہو گئی ہے۔ حرفِ اوّل کے عنوان سے شافع قدوائی نے کتاب کی اہمیت پر روشنی ڈالی ہے اور 'کچھ اس کتاب کے بارے میں' عنوان سے خود مصنف نے اپنے مطالعے کے دائرے اور طریقۂ کار کا بھرپور انداز میں نقشہ کھینچ دیا ہے۔ جس سے قاری کو بعد کے مضامین کی تفہیم میں آسانی ہوتی ہے۔ کتاب دو حصوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصے میں معروف فکشن نگاروں کی تخلیقات کا تنقیدی تجزیہ پیش کیا گیا ہے۔ سید محمد اشرف اور طارق چھتاری کے فن کے مجموعی مطالعے سے اس باب کا آغاز ہوا ہے۔ پھر کھولا پہیا، آدھی سیڑیاں، دو یہ بانی، فرات، حنظل، ہزار پایہ، ایسی بلندی ایسی پستی، ٹوبہ ٹیک سنگھ، کفن، واردات اور گئودان پر نہایت تجزیاتی رائے قائم کی گئی ہے۔ دوسرا حصہ اردو فکشن کے تنقیدی رویے سے متعلق ہے۔ جس میں 'افسانے کے بدلتے ہوئے رنگ، فکشن کی تنقید، اردو فکشن۔ آل احمد سرور کی نظر میں، انیسویں صدی میں اردو ناول اور کہانی کا ارتقائی سفر' جیسے عنوانات کے تحت آغاز تا

حال اردو فکشن کے بدلتے ہوئے منظرنامے پر روشنی ڈالی گئی ہے۔

دورِ جدید کا انسان جن مسائل سے دوچار ہے اور وہ جن تبدیلیوں کا سامنا کر رہا ہے ان کا فنکارانہ اظہار سید محمد اشرف کی تخلیقات میں ملتا ہے۔ انھوں نے ہندوستان میں رونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو اپنی تخلیقات میں علامتی اور استعاراتی انداز میں پیش کیا ہے۔ صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> 'سید محمد اشرف کی سب سے بڑی فنی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی اور ہیئت، مواد اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اسے فکشن کے قالب میں فنکارانہ شعور کے ساتھ ڈھال دیا ہے۔ وہ نوع بہ نوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ جانورستان کو فن کا حصہ بنا کر اردو فکشن میں ایک نئی جہت بھی پیدا کر رہے ہیں۔ اس کی واضح مثال 'ڈار سے بچھڑے' کی لکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں اور ناول 'نمبر دار کا نیلا' ہے۔'
>
> (اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ ص ۱۶)

صغیر افراہیم نے واضح کیا ہے کہ سید محمد اشرف کس طرح سے اپنی بات کہنے کا سلیقہ رکھتے ہیں۔ وہ توضیحی انداز اختیار نہیں کرتے بلکہ ایک ایسی فضا تخلیق کرتے ہیں جو آہستہ آہستہ اپنا مقصد واضح کر دیتی ہے۔ 'ڈار سے بچھڑے' کے حوالے سے مصنف نے جانوروں کی نفسیات کو انسانی نفسیات کے مماثل قرار دیا ہے۔ افسانہ نگار نے جانوروں کی جزئیات پر اس باریکی سے نگاہ ڈالی ہے کہ حیرت ہوتی ہے۔ پرندوں کے حوالے سے انسان کے اپنے وطن اور عزیزوں سے بچھڑنے کا غم واضح ہوا ہے۔ یہاں ضرورت اور زندگی کے تقاضوں کی اہمیت کا اندازہ ہوتا ہے:

> 'ڈار سے بچھڑے' میں ہندوستان کو چھوڑ کر جانے والا ایک مہاجر اپنے ذہن سے ان یادوں کو محو نہیں کر پاتا جو اُس کے بچپن اور نوجوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں اسے بار بار اپنے اور اپنے

بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اُکساتی ہیں۔ کہانی کا
مرکزی کردار ۱۸ سال کی عمر میں ہجرت کر جاتا ہے اور تیس سال
بیت جانے پر بھی ماضی سے دامن چھڑا نہیں پاتا ہے۔۔۔۔اس
کے لیے کبھی تو دھرتی کا لمس کشش کا باعث بنتا ہے تو کبھی بچپن
کے دوست یاد آتے ہیں اور کبھی اُن سے وابستہ چھوٹی چھوٹی
باتیں اُسے اپنے آبائی وطن آنے پر اُکساتی ہیں مگر وہ ہزار جتن
کے باوجود ہندوستان نہیں آنے پاتا ہے۔' (ص ۱۸)

صغیر افراہیم نے سید محمد اشرف کے افسانوں کی فنی خوبیاں بہت خوبی سے اجاگر کی ہیں۔ 'بادِ صبا کا انتظار' افسانوی مجموعے کا تجزیاتی مطالعہ پیش کرتے ہوئے اس کی پہلی کہانی 'ساتھی' موضوعِ گفتگو بنی ہے۔ اس افسانے کے مرکزی کردار انور کے تعلق سے یہ انکشاف کیا گیا ہے کہ آج کا انسان اپنی عائد کردہ پابندیوں میں جکڑا ہوا ہے اور ان سے فرار کی صورتیں تلاش کر رہا ہے۔ اس افسانے کا نچوڑ صغیر افراہیم نے کس فنکاری سے کیا ہے، ملاحظہ کریں:

'ساتھی میں انسانی رشتوں کی اہمیت، نوعیت اور ان سے پیدا
ہونے والا ذہنی و جذباتی سکون، اضطراب اور بے چینی جیسی
کیفیات کو بیک وقت اجاگر کیا ہے۔' (ص ۱۹)

مجموعے کی دوسری کہانی 'بادِ صبا کا انتظار' کا مرکزی کردار ایک مریضہ ہے۔ یہاں بھی انسانی بے چینی اور بے اطمینانی موضوع بنی ہے۔ مریضہ بند کمرے میں گھٹن کی شکار ہے۔ اسے اس وقت سکون میسر آتا ہے جب کمرے کی کھڑکی کھلتی ہے اور تازہ ہوا اندر آتی ہے۔ یہ ایک استعاراتی کہانی ہے جس میں مریضہ کے طور پر اردو زبان کو پیش کیا گیا ہے۔ اس کہانی پر صغیر افراہیم نے اس طرح رائے قائم کی ہے:

'مصنف نے بادِ صبا کو استعارے کے طور پر استعمال کر کے نہ
صرف اسے تہذیب و ثقافت اور زبان کا ایک اہم جزو بتایا ہے
بلکہ بڑے فنکارانہ طور سے یہ احساس بھی دلایا ہے کہ ہم

اکیسویں صدی میں قدم رکھ رہے ہیں۔ اس نئے ہزاریے میں
ہمیں اپنے ادبی اور تہذیبی رویوں پر از سرِ نو غور کرنا ہوگا۔
تعصب اور تنگ نظری کے بنائے ہوئے بدنما سانچوں کو توڑنا
ہوگا جو ہماری فکری آزادی میں مانع ہیں۔ تبھی ہماری لسانی اور
تہذیبی وراثت کا تحفظ ممکن ہے۔ کہانی کی زیریں لہروں سے
ابھرنے والا یہ تاثر قاری کو غور و فکر کی دعوت دیتا ہے کہ اگر زبان
کو محدود کیا گیا یا اس کو کھلی ہوا سے محروم رکھا گیا تو یہ بسترِ مرگ پر
حسین و جمیل خاتون کی مانند ہوگی۔' (ص ۲۶)

صغیر افراہیم نے جس خوبصورتی سے کہانی کی زیریں لہروں کو گرفت میں لینے کی کوشش کی ہے، وہ ان کی تنقیدی بصیرت کی غمازی کرتی ہے۔ مذکورہ دونوں مجموعوں کی کہانیوں کے توسط سے انھوں نے سید محمد اشرف کے تخلیقی رویے اور فنی طریقۂ کار کو اجاگر کرنے کی کامیاب کوشش کی ہے۔ اس مطالعے میں مصنف نے نہایت ناقدانہ اور معروضی انداز روا رکھا ہے۔

سید محمد اشرف کے بعد طارق چھتاری کا مجموعہ 'باغ کا دروازہ' مصنف کے مطالعے کا حصہ بنا ہے۔ ۱۹ کہانیوں پر مشتمل اس مجموعے میں معکوسی ترتیبِ زمانی کے اعتبار سے کہانیاں شامل ہوئی ہیں۔ صغیر افراہیم نے افسانہ نگار کو اس کے لیے داد دی ہے کہ انتخاب کے مرحلے میں کہانیوں کے موضوعی تنوع کا خیال رکھا گیا ہے تاکہ قاری یکسانیت سے گھبراہٹ نہ محسوس کرے۔

افسانہ 'باغ کا دروازہ' کا اسلوب داستانوی ہے۔ تحیر اور تجسس کے ساتھ ساتھ داستانوی رنگ کو نئے افسانے کا حصہ کس طرح بنایا جا سکتا ہے۔ اس کی بہترین مثال یہ افسانہ ہے۔ صغیر افراہیم نے اس افسانے کو ہزار سالہ ہندوستانی تہذیب کا استعارہ قرار دیا ہے۔ وہ تہذیب جو مختلف قوموں اور نسلوں کے میل جول سے وجود میں آئی ہے۔ یہاں کی مشترکہ خصوصیات کی پذیرائی اور تعصب، تنگ نظری، مفاد پرستی کی مذمت کی گئی ہے۔ طارق چھتاری کے فنی محاسن کو واضح کرتے ہوئے صغیر افراہیم رقم طراز ہیں:

'طارق چھتاری کے فن کا ایک خاص وصف یہ ہے کہ وہ گذشتہ

تفصیلات کو بھولتے نہیں بلکہ وہ ساری تفصیلات جو پہلے آ چکی ہیں۔ وہ افسانہ کے دوسرے حصہ میں پھر سے نمودار ہوتی ہیں اور فنّی اعتبار سے نہایت اہم کام انجام دیتی ہیں۔' (ص ۵۹)

اس طرح طارق چھتاری فکشن کی تمام باتوں کو دھیان میں رکھتے ہوئے اپنے افسانوں کی تخلیق کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنی ایک الگ پہچان بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ صغیر افراہیم کا خیال ہے کہ ان کا اندازِ بیان انھیں ایک منفرد مقام عطا کرتا ہے۔ ساحرانہ اندازِ بیان کے لیے وہ منظم طریقے سے فضا اور ماحول تیار کرتے ہیں اور فنّی حربوں کا استعمال کرتے ہوئے لوک گیت، کیرتن اور مصرعوں کے ذریعہ اپنی بات کہتے ہیں جس سے ایک خوبصورت ماحول پیدا ہو جاتا ہے۔ کرداروں کی مناسبت سے ویسی ہی مقامی زبان کا بیان کرتے ہیں۔ اس طرح طارق چھتاری نے فکشن کی دنیا میں ایک ممتاز اور منفرد مقام قائم کیا ہے۔

صغیر افراہیم نے طارق چھتاری کی دو کہانیوں 'کھوکھلا پہیا' اور 'آدھی سیڑھیاں' کا تجزیاتی مطالعہ اپنی کتاب میں کیا ہے۔ 'کھوکھلا پہیا' کہانی میں یہ دکھایا ہے کہ جیسے جیسے لوگ ترقی کرتے جا رہے ہیں ویسے ویسے اُن پر خارجی اثرات حاوی ہوتے جا رہے ہیں۔ وہ ظاہری نمود و نمائش پر زیادہ زور دینے لگے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ قدریں پامال ہو رہی ہیں اور انسانی رشتے زوال پذیر ہوئے ہیں۔ بظاہر ترقی یافتہ انسان اندر ہی اندر کھوکھلا ہوتا جا رہا ہے۔ صغیر افراہیم نے 'کھوکھلا پہیا' عنوان کی جس طرح تشریح کی ہے وہ دیکھنے لائق ہے:

'سب سے پہلے کہانی کے عنوان پر نظر ڈالی جائے تو یہ دو لفظوں 'کھوکھلا' اور 'پہیا' سے مل کر بنا ہے۔ پہیا کا ایجاد، انسانی ترقی کا پہلا ٹھوس قدم ہے۔ اس تاریخی اور سائنسی حقیقت کے حوالے سے افسانہ نگار نے ترقی کی نوعیت کا جائزہ لیا تو یہ حقیقت منکشف ہوئی کہ انسان خارجی طور پر ترقی کی طرف تو مائل ہے مگر اُس کے اندر جھانک کر دیکھیے تو ایک خلا کا احساس بڑھتا جا رہا ہے اور یہیں سے یہ سوال اُٹھتا ہے کہ کیا یہ ترقی قابلِ قبول ہے؟ اسی

سوالیہ نشان کی بنا پر اس کا عنوان صرف پہیا نہ رکھ کر 'کھوکھلا پہیا'
رکھا گیا یعنی سبب نہ بول کر مسبب سے کام لے کر افسانہ نگار نے
قاری کو شروع سے ہی چوکنا کر دیا ہے۔' (ص ۶۳)

طارق چھتاری نے بدلتے ہوئے زمانے کی تصویر فنکارانہ طور پر پیش کی ہے۔ تبدیلی تو ہر شے میں ہوتی ہے۔ گاؤں بدلتا ہے، شہر میں بدلاؤ ہوتا ہے، خیالات میں تبدیلی آتی ہے۔ پہلے جو لوگ اپنے عزیزوں کے لیے قیمتی کفن کا انتظام کرتے تھے اب وہی کفن باریک ہو گیا ہے۔ البتہ اظہارِ قربت کے لیے قبریں ضرور پختہ ہو گئی ہیں۔ یعنی رشتوں کی بنیاد نمائش پر رکھی جانے لگی ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار ایک کفن چور ہے جو اپنی چوری کی حرکت پر شرمندہ نہیں ہوتا بلکہ ترقی یافتہ لوگوں کی جعل سازی سے حیرت زدہ ہوتا ہے۔ یہ پیشہ ور چور بتدریج اس تجربے سے گزرتا ہے کہ اسے شروع میں کچی قبروں سے قیمتی کفن اور پختہ قبروں سے معمولی کفن پھر خالی تابوت اور ننگی لاشیں۔ گویا زمانہ ترقی کرتا گیا اور اس کی اخلاقی قدریں زوال پذیر ہوتی گئیں۔ اس کہانی کے پیچھے طارق چھتاری نے کون سا سبق چھپا رکھا ہے، اسے صغیر افراہیم یوں تلاش کرتے ہیں:

'افسانہ نگار نے حیرت انگیز فنّی کمال یہ دکھایا ہے کہ بغیر کچھ کہے
ہوئے قاری کے ذہن کو بہت کچھ سوچنے پر مجبور کر دیا ہے۔ مثلاً
مُردوں کا کاروبار۔ انشورنس وغیرہ کے حصول میں زندہ شخص کو
مُردہ قرار دینا جیسے خیالات ذہن میں در آتے ہیں اور ان کا اشارہ
کاغذات کے لین دین اور آپس کی سرگوشیوں سے ملتا ہے۔۔۔
سازش کا اشارہ اُس کیفیت سے بھی مل جاتا ہے جب افسانہ نگار
بتاتا ہے کہ اُن کے چہروں پر خوف کا اثر تو تھا مگر رنج والم کا نام و
نشان تک نہیں تھا جو حقیقتاً ہونا چاہیے۔' (ص ۶۶)

صغیر افراہیم نے کہانی کی تہہ در تہہ پرتوں کو جس طرح کھولنے کی کوشش کی ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔ ان کے مطابق 'کھوکھلا پہیا' کہانی کلائمکس در کلائمکس کی اچھی مثال ہے۔ اس کے علاوہ اس میں بیانیہ کی بہ نسبت ڈرامائی طرزِ اظہار پر زیادہ زور ہے جو طارق چھتاری کے افسانوی

فن کی ایک خاص صفت ہے۔ 'کھوکھلا پہیا' افسانے نے اپنے منفرد موضوع اور تکنیک کے سبب افسانوی ادب میں ایک خاص مقام حاصل کرلیا ہے۔

طارق چھتاری کا افسانہ 'آدھی سیڑھیاں' قدیم اور جدید کا تصادم پیش کرتا ہے۔ خواہ وہ تصادم ماں بیٹے کے خیالات کا ہو یا قصبہ اور شہر کی زندگی کا ہو یا پھر پرانی اور نئی روایات کا ہو جس کی وجہ سے انسان کے خواب بکھر رہے ہیں۔ طارق چھتاری نے اس تصادم کو اپنی کہانی 'آدھی سیڑھیاں' میں دکھانے کی کوشش کی ہے۔ اس کے متعلق صغیر افراہیم اپنے خیالات کا اظہار اس طرح کرتے ہیں:

> 'وقت کے ساتھ معاشرہ میں جو تبدیلیاں ہوئی ہیں وہ ناگزیر ہیں۔ بزرگ ان تبدیلیوں کی مزاحمت کرتے ہیں اور ایسا کرنا اُن کے لیے ایک فطری عمل ہے لیکن وقت کی قوت کے آگے وہ بے بس ہیں۔ مزاحمت کے عمل میں ان کی شخصیت مجروح ہوتی ہے۔ وہ الگ تھلگ پڑ جاتے ہیں اور ماضی کی یادوں کو زندہ رکھنے کا جتن کرتے ہیں لیکن ماضی کو واپس لانا کسی طرح ممکن نہیں ہوتا ہے۔ حال کو پوری طرح قبول نہ کرنے اور ماضی کو بھول نہ سکنے کی صورت میں آدمی خود اپنے گھر میں اجنبی بن جاتا ہے اور اس طرح لاتعلقی اور بے گانگی کا وہ تجربہ سامنے آتا ہے جسے Alienation کہا جاتا ہے جیسا کہ مذکورہ کہانی میں دکھایا گیا ہے کہ شہر میں ماں، بیٹے کے گھر میں مہمان کی صورت میں رہتی ہے کیونکہ یہ اس کا گھر نہیں ہے۔ اس کی نشاندہی اس امر سے ہوتی ہے کہ واپسی پر قصبے کے اپنے آبائی گھر میں وہ میزبان کے فرائض انجام دینے لگتی ہے اور بہو مہمان بن جاتی ہے۔' (ص۶۹ تا ۷۰)

پرانی پیڑھی کے لوگ اپنی چیزوں اور رسم و رواج سے اس طرح جڑے ہوئے ہیں کہ وہ

اُن سے بآسانی الگ نہیں ہو پاتے ہیں اور نہ ہی حال کو مکمل طور پر قبول کر پاتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ وہ کشمکش میں مبتلا رہتے ہیں اور چیزوں سے بے زار رہتے ہیں۔ اس کہانی میں دو کردار سعیدہ بیگم اور احمد ہیں۔ احمد، سعیدہ بیگم کا بیٹا ہے جس نے علی گڑھ سے اعلیٰ تعلیم حاصل کی ہے۔ بدلتے وقت کے تقاضے کے تحت وہ اپنی زمین فروخت کر کے شہر میں رہنا چاہتا ہے جہاں اس کا مستقبل روشن ہے مگر سعیدہ بیگم اس بات کے لیے تیار نہیں کہ وہ قصبہ کی زمین کو فروخت کرے۔

'تمہارا یہاں سے بالکل اُکھڑنا ٹھیک نہیں ہے۔'

(آدھی سیڑھیاں مجموعہ باغ کا دروازہ، طارق چھتاری بحوالہ اردو فکشن۔تنقید اور تجزیہ ص ۷۰)

اس بات کی وضاحت صغیر افراہیم یوں کرتے ہیں:

'جس نے اپنی دھرتی، اپنی جڑوں کو چھوڑا، اُسے کوئی فضا آب و ہوا قبول نہیں کرتی ہے۔ اجنبی زمین! ماحول میں آدمی زندہ تو رہتے ہیں لیکن اُن کی باطنی زندگی میں ایک تغیر پیدا ہوتا ہے جو ناگزیر ہے۔ اس تبدیلی میں کسی کا دوش نہیں، کوئی قصوروار نہیں، افسانہ نگار نے اِسی المیہ کو بڑے فنکارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔ (ص ۷۰)

صغیر افراہیم کی خوبی یہ ہے کہ وہ تہہ در تہہ افسانے کی پرتوں کو کھولتے جا رہے ہیں۔ احمد اور اس کی ماں سعیدہ بیگم نہ چاہتے ہوئے بھی اپنی زمین فروخت کر دیتے ہیں۔ احمد کے بیاہ کے بعد سعیدہ بیگم بھی شہر منتقل ہو جاتی ہیں مگر وہاں چھوٹے سے فلیٹ میں رہنا ان کے لیے دوبھر ہو جاتا ہے جہاں نہ کوئی پائیں باغ ہے اور نہ ہی شہتوت اور بیلا، چمیلی کے درخت۔ بہو اور بیٹے زندگی کی تگ ودو میں اتنا مصروف ہو جاتے ہیں کہ ماں کے لیے بھی ان کے پاس وقت نہیں ہے۔ رشتوں میں فاصلے آ جاتے ہیں اور محبت رسمی حد تک سمٹ کر رہ جاتی ہے۔ اس ماحول میں سعیدہ بیگم تمام کوششوں کے باوجود خود کو ڈھال نہیں پاتی ہیں۔ انھیں نئی چیزیں، نئی باتیں عجیب لگتی ہیں۔ وہ خود کو ٹوٹا ہوا سا محسوس کرتی ہیں اور دنیا سے لاتعلق سی ہو جاتی ہیں۔ اسی درمیان احمد باقی رقم وصول

کرنے اپنے آبائی وطن آتا ہے۔ سعیدہ اور احمد کی بیوی بھی ساتھ آتی ہیں۔ ماں جو شہر میں لاتعلق اور بے زار رہتی تھیں وہی سعیدہ بیگم اب خوش رہنے لگتی ہیں اور زندگی کے معمولات میں لگ جاتی ہیں۔ لیکن جب احمد ان سے شہر چلنے کے لیے کہتا ہے تو وہ پھر وہی کشمکش اور تذبذب کی کیفیت میں مبتلا ہو جاتی ہیں جو زمین کا سودا کرتے وقت اُن پر طاری ہوئی تھی۔ وہ یہ بات طے نہیں کر پاتی ہیں کہ جدید کو اپنانے کے لیے قدیم کو کیسے چھوڑیں؟ صغیر افراہیم نے سعیدہ بیگم کی دلی کیفیت کو جس طرح الفاظ کے موتی میں پرویا ہے وہ توجہ طلب ہے:

'دراصل سعیدہ بیگم کے لیے شہتوت کا درخت، موٹی لکڑی کے نقش و نگار والے بڑے دروازے اور بالائی منزل یہ سب پیارے ہیں اور وہ ان سب میں سمانا چاہتی ہیں کیونکہ ان ہی کے سایے میں انھوں نے اب تک کی زندگی گزاری ہے۔ وہ معاشرہ انھیں بہت عزیز ہے جہاں ایک پُر سکون خاموشی ہے، دور گاؤں کی چکّی کی آواز ہے۔ بالائی منزل سے اُن کے کھیتوں کے ہرے بھرے مناظر دکھائی دیتے ہیں۔ اڑوس پڑوس کی عورتوں سے گفتگو، اُن کے دکھ سکھ اور پھر اُن سے حاصل ہونے والی قرب و جوار کی خبریں ہیں۔ یہ سب برسوں سے ان کو سکون بخشتے آئے ہیں۔ اس کے برعکس انھیں شہر کے اُس معاشرے سے جہاں اُن کے بیٹے کا گھر ہے، ایک گھٹن کا احساس ہوتا ہے جس کی وجہ سے انھیں بچوں کی جائز اور مناسب باتیں بھی ناگوار گزرتی ہیں جبکہ بستی میں واپس آکر ان کا رویہ بدل جاتا ہے۔ قصبے کی حویلی میں قیام کے دوران وہ گھر کی تمام ذمے داریاں پوری کرنا اپنا فرض سمجھتی ہیں اور بیٹے اور بہو کی سبھی ضروریات کا اس طرح خیال رکھتی ہیں جیسے وہ اُن کے مہمان ہوں اور پھر یہاں سے رخصت ہونے سے قبل ہر ایک شے کو اس طرح

چھوتی اور اپنے عمل سے پیار دیتی ہیں جیسے شاید یہ سب انھیں
اب دیکھنا نصیب نہ ہو اور شاید انھیں یہ بھی احساس ہو چکا ہے
کہ نئے معاشرے کی سیڑھیوں کے آخری سرے تک وہ پہنچ
نہیں سکتیں، جو اُن کے برسا برس کے بھوگے ہوئے معاشرے
کی نفی ہیں۔ سعیدہ بیگم کا سیڑھیوں پر چڑھنا اور پھر آدھی
سیڑھیوں سے واپس ہونا دراصل اُن کی اِسی ذہنی کشمکش کا عکاس
ہے۔' (ص ۷۴ تا ۷۵)

سعیدہ بیگم کے کردار کے ذریعہ طارق چھتاری نے قدیم نسل کے لوگوں کی نفسیات بیان کی ہے جو جدید معاشرے میں ایڈجسٹ بھی نہیں ہو پاتے اور قدیم رسوم و روایات، اقدار اور تمام قدیم چیزوں کو بھلا بھی نہیں پاتے ہیں۔ الغرض 'آدھی سیڑھیاں' افسانے میں طارق چھتاری نے قدیم و جدید کی کشمکش کو پیش کیا ہے جسے انھوں نے استعاروں اور علامتوں کا سہارا لے کر خوبصورتی سے بیان کیا ہے۔ صغیر افراہیم نے اس کا تجزیہ فنی مہارت سے کیا ہے۔

'دویہ بانی' ناول لکھ کر غضنفر نے اردو ناول نگاری میں اپنی ایک منفرد شناخت قائم کی ہے۔ 'دویہ بانی' علم و آگہی، شخصیت کی شناخت اور ذات کے عرفان کی علامت ہے۔ جس کی وجہ سے انسان میں شعور بیدار ہوتا ہے اور وہ اچھے بُرے کی تمیز کر سکتا ہے۔ شخصی مفاد انسان میں بُری باتوں کو پیدا کرتا ہے۔ جس کے ذریعہ وہ غلط کام کرتا ہے اور اس طرح غلط روایات اور اندھی تقلید جنم لیتی ہے جو انسان کو تاریکی میں ڈھکیل دیتی ہیں۔ غضنفر نے ظلم اور ظالم کے خلاف اپنے اس ناول میں استعاراتی انداز میں آواز اُٹھائی ہے۔ سانپ جو ایک ظالم، دہشت گرد اور آتنک کے خوفناک ہیولی کے طور پر پیش کیا جاتا ہے اسے غضنفر نے ایک غلط روایت کی موت کا استعارہ بنا کر پیش کیا ہے۔ اس کے علاوہ 'نالے اور ندی' کو بھی استعاراتی انداز میں اجاگر کیا ہے۔ جس کی تشریح صغیر افراہیم نے خوبصورت انداز میں اس طرح کی ہے:

'نالا استعارہ ہے اُس مظلوم طبقے کا جس کی زندگی ٹھہری ہوئی
ہے۔ یہ نالا چھوٹی چھوٹی موریوں سے نمو پذیر ہونے کے

باعث اور زیادہ بدبودار ہوگیا ہے۔ ندی اُس طبقے کی زندگی کا
استعارہ ہے جو صاف شفاف، رواں دواں ہے۔ نالے میں
نہانے سے انسان پر گندگی اس طرح مسلط ہو جاتی ہے کہ اس
کے حواس معطل ہو جاتے ہیں۔ اچھے برے کی تمیز ختم ہو جاتی
ہے اور جنسی احساس بھی سرد پڑ جاتا ہے۔ ندی اس کے برعکس
ہے۔ اپنے لیے ندی کا انتخاب کرنا اور دوسروں کو نالے میں
زندگی گزارنے پر مجبور کرنا اس بات کا غماز ہے کہ اعلیٰ ذات کے
لوگ ایک بہت بڑے طبقہ کو گندگی میں ڈھکیل کر انھیں بے حس
کر دینا چاہتے ہیں اور خود ندی کو اپنے لیے مخصوص کر کے اپنی
حسیات کو زیادہ شدید بنا کر رکھتے ہیں۔ ایک بڑی آبادی کو دو یہ
بانی سے محروم رکھنے کا واضح مقصد یہ بھی ہے کہ یہ حس کو تیز کرتی
ہے۔ اگر نچلے طبقے نے اِسے پڑھ لیا تو اس کا sense بھی
develop ہوسکتا ہے اور وہ نالے سے نکل کر ندی کی طرف
بڑھ سکتا ہے اور اس طرح فطرت کے دامن میں جو لازوال
دولت چھپی ہوئی ہے اور زندگی کرنے کا جو گُر پوشیدہ ہے اس
کا راز بھی اس پر منکشف ہوسکتا ہے۔

(ص ۸۱تا۸۲)

'دو یہ بانی' جس کے توسط سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے، بیداری آتی ہے، انسانی
ذہن رواں ہوتا ہے۔ وہ دو یہ بانی بالک، بالو کو سنا دیتا ہے جس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ بالو کے احساس
جاگ اُٹھتے ہیں اور وہ اپنی عقل کا استعمال کر کے ترقی کا راستہ ڈھونڈ نکالنا چاہتا ہے مگر ظالم طبقہ جسے
یہ سب بالکل برداشت نہیں وہ اسے سخت سزا دیتا ہے اور اس کے کان میں گرم سیسا اُنڈیل دیا جاتا
ہے۔ جب بالیشور زخمی بالو کو دیکھنے اس کے گھر جاتا ہے تو اسے یہ بات سمجھ میں آجاتی ہے کہ مفاد
پرست طبقہ بھولے بھالے لوگوں کو دو یہ بانی کیوں نہیں سننے دیتا۔ اگر ان لوگوں نے نچلے طبقے کو

دو یہ بانی سننے دی تو ان کا اپنا وجود خطرے میں پڑ سکتا ہے۔ نچلے طبقے کو ہمیشہ تاریکی میں رکھو تا کہ روشنی کے متعلق انھیں کچھ معلوم ہی نہ ہو۔ انھیں اس طرح برباد کرو کہ انھیں خود اس کی خبر نہ ہو۔ غرض 'دو یہ بانی' کا بنیادی موضوع مظلوم اور ظالم کے درمیان جاری کشاکش ہے۔ 'دو یہ بانی' کے مرکزی کردار بابا، بالیشور، بالو اور بندیا ہیں۔ بابا گاؤں کا پجاری ہے اور ذاتی مفاد کے لیے نچلے طبقے کا استحصال کرتا ہے۔ بالیشور جو بابا کا پوتا ہے وہ استحصالی روایات کو ختم کرنا چاہتا ہے۔ ناول کا تیسرا کردار بالو کا ہے جو نچلے طبقے سے تعلق رکھتا ہے۔ چوتھا کردار بندیا کا ہے وہ مفاد پرست طبقے کے استحصال کی شکار ہے۔

ناول میں فنکار کی خوبی یہ ہے کہ محکوم طبقے کے بجائے ظالم طبقے سے ظلم کے خلاف آواز بلند کروائی ہے۔ اس طرح ناول نگار نے ناول میں کچھ اہم نکات بھی پیش کیے ہیں جس کی وضاحت صغیر افراہیم نے کچھ یوں کی ہے:

> 'ہون کنڈ میں اناج گھی تیل جلوایا جا رہا ہے۔ برہمن کے علاوہ باقی سب اس میں یہ چیزیں ڈال رہے ہیں۔ اس منظر کے پیچھے جو حقیقت ہے اس کی طرف غضنفر کی زبردست گرفت ہے یعنی کسی کو تباہ کرنا ہو یا کسی کو ہمیشہ کے لیے اپنا تابعدار بنانا ہو تو اس کی economy کو تباہ کر دیا جائے اور وہ بھی اس طرح کہ جس کی معیشت تباہ کی جا رہی ہو اسے اس کا احساس بھی نہ ہو'
>
> (ص ۸۶)

ہون کنڈ کے حوالے سے معلوم ہوتا ہے کہ صغیر افراہیم نے کتنی باریک بینی سے ناول کا مطالعہ کیا ہے۔ صغیر افراہیم اپنی اس خوبی کے تحت فنکار کے نکات کو خوبصورتی سے واضح کرتے ہوئے آگے بڑھتے ہیں۔ ناول نگار علامتی اسلوب کے ذریعہ ایسی تکنیک کا سہارا لیتا ہے جس کے ذریعہ وہ قاری کو ایک زمانے سے دوسرے زمانے میں منتقل کر دیتا ہے۔ 'دو یہ بانی' کی زبان، عنوان اور موضوع سے مناسبت رکھتی ہے۔ شعر اور نثر دونوں کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ نثر پڑھتے پڑھتے قاری کب شاعری کی جانب آجاتا ہے کہ اسے پتہ ہی نہیں چلتا۔ تشبیہات و

استعارات کا استعمال برمحل کیا گیا ہے۔ غضنفر کا ناول 'دویہ بانی' اپنے آپ میں مکمل ناول ہے۔ اس نے منفرد اسلوب کی وجہ سے اردو ناول نگاری میں نئی جہتوں کا اضافہ کیا ہے جس کی وجہ سے اسے ایک منفرد مقام حاصل ہو گیا ہے۔

حسین الحق کا ناول 'فرات' ۱۹۹۲ء میں شائع ہوا۔ حق و باطل کے لیے مشہور کربلا کے تاریخی واقعے کو علامت بنا کر ناول لکھا گیا ہے۔ فرات ایک ندی ہے جس کے کنارے کھڑی حسینؓ کی پیاسی فوج یزیدی فوج سے نبرد آزما ہے۔ بالکل اسی طرح سے ہر عہد میں سچ کا ساتھ دینے والا حسینؓ کا پیروکار ہے مگر آج یہ پیروکار جاہ و حشم کی بہتی ندی کا آرزومند ہے۔ اس لیے فرات اس سے بہت دور ہے۔ یہاں پر فرات کا استعارہ سیرابی اور حسینؓ کا استعارہ صداقت اور تشنگی کے طور پر استعمال ہوا ہے۔

اس ناول میں ایک خاندان کی کہانی بیان کر کے حسین الحق نے ماضی کی یاد، جنریشن گیپ، مذہبی رویے، سیاست، تہذیب اور ثقافت غرض زندگی کے مختلف پہلوؤں پر روشنی ڈالی ہے۔ ناول میں یہ بات بھی کرداروں کی مدد سے بیان کی گئی ہے کہ تقسیم وطن کے بعد مسلمان عدم تحفظ کا شکار ہے۔ فرقہ وارانہ فسادات کس طرح سے مسلمانوں کو جانی اور مالی نقصان پہنچاتے ہیں۔ اس کا ذکر حسین الحق نے خوبی سے کیا ہے۔ مسلمانوں کے پاس اپنے خوبصورت ماضی کو یاد کرنے کے سوا کچھ نہیں ہے۔

اس ناول میں انسانی وجود کے داخلی اور خارجی دونوں پہلوؤں پر روشنی ڈالی گئی ہے۔ وقار احمد جو اس ناول کا مرکزی کردار ہے وہ عمر کے آخری حصے میں حال سے رشتہ منقطع کر کے ماضی میں محو ہو جاتا ہے۔ اپنے دل کو سکون دینے کے لیے گھر چھوڑ کر تبلیغی جماعت میں شامل ہوتا ہے مگر وہاں بھی سکون نہ ملنے پر ایک دوسری جماعت میں شامل ہو جاتا ہے۔ پھر بعد میں تصوف کی طرف لوٹتا ہے۔ تصوف کی طرف لوٹنے کا یہ عمل سماج کو، مذہب کے ساتھ جڑنے کا ایک پیغام ہے۔

وقار احمد کی طرح فیصل کا کردار بھی ہے۔ وہ بھی وقار احمد کی طرح اپنے حال سے پریشان ہو کر ماضی میں پناہ ڈھونڈتا ہے۔ اس طرح حسین الحق نے شعور کی رو تکنیک کا استعمال کرتے ہوئے وقار احمد اور فیصل کو ماضی میں ڈوبتے اور اُبھرتے دکھایا ہے جبکہ ناول کا دوسرا کردار

تبریز جونئی پیڑھی کا استعارہ ہے، اس کا کوئی ماضی نہیں ہے۔ بچپن میں ہی ماں کا انتقال ہو جانے سے اُس کی پرورش ایک ملازمہ کرتی ہے۔ ماں باپ کا پیار نہ ملنے کے سبب وہ لایعنی زندگی جینے کا عادی ہو گیا ہے۔

ناول کا ایک اور مصلحت پسند کردار عنیزہ ہے جو مذہبی معاملات میں بھی اپنے مفاد کے راستے تلاش کرلیتی ہے۔ وہ ایک بے سہارا عورت کو اپنے گھر میں اس لیے پناہ دیتی ہے کہ وہ صوم صلوٰۃ کی پابند ہے۔ اس کے دم سے گھر میں عبادت ہوگی اور خیر و برکت رہے گی۔ نذر و نیاز کا اہتمام اس وجہ سے کرتی ہے کہ معاشرہ اسے مسلمان عورت مانتا رہے۔ وہ ایک سیاست داں کی طرح دوغلی پالیسی اختیار کرتی ہے جو دورِ حاضر میں اس کی کامیابی کی دلیل ہے۔

شبل اس ناول کا ایک متحرک کردار ہے۔ وہ idealism کی علامت ہے جس کے انجام کو ناول نگار نے جس انداز سے پیش کیا ہے وہی اس ناول کا اصل مقصد ہے۔ اس کے متعلق صغیر افراہیم کا خیال ہے:

> 'نئی پیڑھی کی بے حد پڑھی لکھی لڑکی جو خود کفیل ہے اور اپنے فیصلے لینے پر قادر بھی۔ اُس میں اتنی جرأت بھی ہے کہ وہ اپنے غلط فیصلہ کا خود احتساب بھی کرلے اور اعتراف بھی۔ ناول نگار نے اس کردار کے توسط سے نہ صرف فرقہ وارانہ فسادات کو موضوعِ گفتگو بنایا ہے بلکہ حساس قاری کے ذہن اور ضمیر کو کچھ اس طرح جھنجھوڑا ہے کہ ۱۹۴۷ء سے لے کر آج تک کے برپا فسادات کے روح فرسا واقعات نظروں کے سامنے پھر جاتے ہیں۔ (ص ۹۸)

صغیر افراہیم نے اتنے کم الفاظ میں جس طرح سے شبل کے کردار کو قاری کے سامنے پیش کیا ہے وہ تعریف کے لائق ہے۔ ان سطروں کو پڑھتے ہی قاری سمجھ جاتا ہے کہ اس کردار کے ساتھ کچھ ایسے واقعات پیش آئے ہیں جو فرقہ وارانہ فسادات کی نشاندہی کرتے ہیں اور محافظوں کے کردار پر بھی سوالیہ نشان قائم کرتے ہیں۔ ناول کا ایک اقتباس دیکھیے:

’آگے آگے پولس کی وین، پیچھے پیچھے ایک مشتعل مجمع! اشبل نے دیکھا، مجمع پوری طرح لیس تھا۔ طرح طرح کے اسلحے، پھاوڑا، کدال، رسّی، لاٹھی، تلوار، ترشول، بندوق، پٹرول، کراسن تیل کاٹن اور بھرے بھرے تھیلے۔۔۔۔۔ پولس آفیسر کی آواز سنائی دی! ’سالے‘ دروازہ کھول دو نہیں تو دروازہ توڑ دیا جائے گا۔ ہمیں پکّی خبر ملی ہے کہ تم لوگوں نے غیر قانونی ہتھیار جمع کر رکھا ہے۔‘

(فرات، حسین الحق بحوالہ اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ، ص ۹۹)

حسین الحق نے ہندوستان میں رونما ہونے والے اہم واقعات خواہ وہ قدروں کا زوال ہو یا رشتوں کا بکھراؤ، یا مذہب اور سیاست میں ہونے والی تبدیلیاں، سیاست کے بدلتے رجحانات، بے سمتی، زندگی کی لایعنیت، ذات کی شناخت کا مسئلہ، آزادی کے نام پر عورت کی پستی موضوعات وغیرہ اس ناول میں بیان کردیے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ’فرات‘ ناول اپنے عہد کا آئینہ بن گیا ہے۔ صغیر افراہیم نے جس طرح سے اس ناول کا موضوع اور اس کے تمام کرداروں کا تجزیہ پیش کیا ہے وہ ان کی تنقیدی مہارت کا ثبوت پیش کرتا ہے۔

’حنظل‘ بیگ احساس کا دوسرا افسانوی مجموعہ ہے جو ۱۹۹۳ء میں شائع ہوا۔ بیگ احساس کا تعلق ان افسانہ نگاروں کی نسل سے ہے جو ۱۹۷۵ء کے بعد رونما ہوئے اور جنھوں نے ترقی پسندی اور جدیدیت کے بیچ کی راہ نکالی۔ ’حنظل‘ کے دیباچہ میں بیگ احساس اس بات کا اعتراف کرتے ہیں کہ انھوں نے ترقی پسند اور جدیدیت دونوں رجحانات کے مثبت پہلوؤں سے استفادہ کرکے درمیان کی راہ نکالی ہے۔ اس کے لیے انھوں نے روایت سے بھرپور آگہی حاصل کرتے ہوئے سارے مراحل کا مطالعہ کیا۔ یہی وجہ ہے کہ یہ علامتیں خود بخود افسانے میں ڈھلتی چلی گئیں۔ بیگ احساس کی کہانیوں میں تمثیلی پیرایہ اور علامت کو تخلیقی شعور کے ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ مثلاً بیگ احساس کی کہانی ’آسمان بھی تماشائی‘ میں تمثیل اور علامت دونوں کو ساتھ ساتھ پیش کیا گیا ہے۔ صغیر افراہیم کے مطابق کہانی کا موضوع اور محور قوم ہے۔ جس کو پوری دنیا کے پس منظر

اور پیش منظر میں اُبھارا گیا ہے۔ مسلمانوں کے تابناک ماضی اور تباہ کن ماضی دونوں کو علامت کی مدد سے اجاگر کیا گیا ہے۔ 'ذوق خدائی' افسانے میں علمبرداروں کا بین الاقوامی سطح پر جو حال ہورہا ہے، ان پر جو ظلم کیے جارہے ہیں، عورتوں اور بچوں پر جس طرح زیادتیاں کی جارہی ہیں، ان کی عبادت گاہوں کو مسمار کیا جارہا ہے، اپنی باتوں کو علامتی اور تمثیلی پیرایہ میں پیش کیا گیا ہے۔ صغیر افراہیم 'حنظل' کے متعلق لکھتے ہیں:

'افسانہ نگار نے بتانا چاہا ہے کہ ان سب باتوں کے ذمہ دار ہم خود ہیں کیونکہ ہم غافل ہوگئے، علم وحکمت سے دور ہوگئے۔ یہ جانتے ہوئے کہ اب کوئی نجات دہندہ آنے والا نہیں ہے۔ حضورؐ جو اللہ کا آخری پیغام لے کر آئے تھے اور جن کو ساری ہدایتیں سونپ دی گئی تھیں، قرآن کی شکل میں اب بھی موجود ہیں اور اس کی روشنی میں ہمیں اپنے تمام سوالوں کے جواب خود تلاش کرنے ہوں گے۔' (ص ۱۱۰)

صغیر افراہیم کے خیال میں بیگ احساس اپنی کہانیوں میں غفلت زدہ لوگوں کو بیدار کرنا چاہتے ہیں۔ تشبیہوں اور تمثیلوں کے ذریعہ وہ محض کسی منظر یا واقعے کی ہی تصویر کشی نہیں کرتے ہیں بلکہ کرداروں کی خصوصیات، ان کے جذبات واحساسات اور نفسیات کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔ 'کرفیو' افسانہ اس کی بہترین مثال ہے۔ 'کرفیو' افسانے میں بیگ احساس نے یہ بتانے کی کوشش کی ہے کہ عورت بہت نازک ہے بالکل شیشے کی طرح۔ ہلکی سی ضرب اسے داغدار بنادیتی ہے۔ ایک عورت جو کرفیو زدہ علاقے میں پھنسی ہوئی تھی، اسے بلوائیوں سے تو بچالیا گیا مگر اس کے وجود پر جو ضرب لگی، اسے کوئی نہ بچاسکا۔ اس کے بکھرے ہوئے وجود کو بیگ احساس نے 'کرفیو' افسانے میں پیش کیا ہے۔ صغیر افراہیم ان کی کہانیوں کے متعلق اظہارِ خیال کرتے ہیں:

'حنظل' کی تمام کہانیاں علامتی پیرایے اور تہہ داری سے عبارت ہیں۔ مذکورہ مجموعہ کی چھوٹی چھوٹی کہانیوں کا بغور مطالعہ کیا جائے اور فنی باریکیوں پر توجہ دی جائے تو ایک نمایاں خوبی یہ نظر

آتی ہے کہ بیگ احساس پیکر تراشی کے عمل سے ایک ایسی جیتی جاگتی دنیا خلق کرتے ہیں جس میں کیفیات واشیاء بھی انسانوں کی صف میں شامل ہو جاتے ہیں۔ ان کے افسانوں میں تمثیل، علامت اور حقیقت سب آپس میں کچھ اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ اُنھیں الگ کرنا مشکل ہوتا ہے۔ ہاں معنیٰ کی مختلف پرتیں ضرور ہمارے سامنے آجاتی ہیں۔ (ص ۱۱۲)

بیگ احساس کے افسانوں میں تفکر ہے جو افسانے کے مفہوم کو وسعت دیتا ہے۔ مثال کے طور پر 'خس آتش سوار' افسانے کو پیش کیا جاسکتا ہے۔ اقبالؔ کی شاعری سے لیا گیا یہ عنوان علامہ اقبالؔ کے کلام اور اُن کے آفاقی نقطۂ نظر سے بیگ احساس کی دلچسپی کو ظاہر کرتا ہے۔ صغیر افراہیم مزید لکھتے ہیں کہ بیگ احساس کے افسانوں کا اسلوب منظری ہے جو ڈرامے سے قریب ہے یعنی اس میں واقعات اس طرح پیش کیے گئے ہیں جیسے ڈرامے میں پیش کیے جاتے ہیں۔ 'سوا نیزے پہ سورج' افسانے کو منظری اسلوب کی مثال کے طور پر پیش کیا جاسکتا ہے۔ بیگ احساس منظری اسلوب میں علامتوں کا سہارا لیتے ہیں۔ جیسے 'برزخ' افسانے میں ایک شخص کی زندگی کے واقعات بیان کیے گئے ہیں جو حادثے کا شکار ہو کر مفلوج ہوگیا ہے۔ وہ بول اور سُن تو سکتا ہے مگر حرکت نہیں کرسکتا۔ اس طرح اپنی بے عمل زندگی سے عاجز آکر موت کی خواہش کرتا ہے۔ اس افسانے میں بیگ احساس نے دکھایا ہے کہ جب تک انسان زندہ ہے وہ زماں اور مکاں کے حصار سے باہر نہیں نکل پاتا ہے۔ وقت اور حالات اسے اپنے مطابق کام کرنے پر مجبور کرتے ہیں۔ صغیر افراہیم نے کتاب میں بیگ احساس کی فنی خوبیوں کو پے در پے نمایاں کیا ہے۔ بیگ احساس کے افسانوں میں ایسے واقعات رونما ہوئے ہیں جو نہ صرف صداقتوں کو بیان کرتے ہیں بلکہ انسانی نفسیات کو بھی اجاگر کرتے ہیں۔ یہی وجہ ہے کہ ان کا مجموعہ 'حنظل' ایک الگ شناخت قائم کرنے میں کامیاب ہوا ہے۔

خالدہ حسین کی کہانی 'ہزار پایہ' کو صغیر افراہیم نے دو مختلف زاویوں سے سمجھنے کی کوشش کی ہے۔ اس میں کہانی کا راوی ایک ایسے کمرے سے باہر آتا ہے جہاں دواؤں کی بُو بسی ہوئی ہے اور

باہر لوگ اپنی بوریت دور کرنے کے لیے اخبار و رسائل کا سہارا لے رہے ہیں۔ راوی نیم تاریک کمرے سے باہر آ کر کھلی فضا میں سانس لیتا ہے مگر باہر آنے کے بعد بھی ٹنکچر اور اسپرٹ کی بُو محسوس ہوتی ہے۔ اس طرح افسانہ نگار کردار کی داخلی اور خارجی دونوں محسوسات کی منظر کشی کرتی ہیں:

'باہر نکلتے ہی میں نے پل بھر کو آنکھیں بند کر لیں صرف یہ دیکھنے کے لیے کہ میں نے کیا دیکھا۔ سرخ اندھیرا ہولے سے سبز اندھیرا بنا۔ پھر زرد روشنی کے دھبےّ کبھی سیاہی مائل نیلے، کبھی سفید ہونے لگے۔ کچھ چیزوں کے خطوط جلتے بجھتے رہے۔ ان جلتے بجھتے اندھیروں کے ساتھ میرے گلے میں وہ پھندا آن پڑا۔

(ہزار پایہ، خالدہ حسین بحوالہ اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ ص ۱۱۶)

صغیر افراہیم نے اپنا نقطۂ نظر اس طرح پیش کیا ہے:

'غلام ہندوستان سے پاکستان بننے کے عمل کو سرخ اندھیرے سے تعبیر کیا گیا ہے اور ہرے رنگ سے پاکستان بننے کے اظہار کے ساتھ ساتھ زرد روشنی کے دھبّوں کے سیاہی مائل نیلے اور کبھی سفید ہونے کے عمل کو وہاں کے تبدیل ہوتے ہوئے نظامِ سلطنت کے روپ میں پیش کیا گیا۔ جلتے بجھتے اندھیرے احساس کی شدت کو خاطر نشان کرتے ہیں۔ اس پورے عمل کو مرکزیت اور اس کو ایک محور پر لانے کے لیے ایک حساس انسان کے المیہ کو بھی بیان کیا گیا ہے جس کا وجود داغ اُجالے میں گھٹ رہا ہے اور اسے یہ محسوس ہوتا ہے کہ اُس کے گلے میں کوئی پھندا آن پڑا ہو۔۔۔ خالدہ حسین کی اس کہانی میں 'گلے میں پھندہ آن پڑنے' ہی سے 'ہزار پایہ' کا جنم ہوتا ہے اور اس ہزار پایہ کی شناخت اور اس کے اظہار کے لیے مصنفہ کو علامتی اور تجریدی اظہار کا سہارا لینا پڑا ہے کیونکہ۔۔۔ خالدہ حسین کو

اپنے ہی وطن میں اقتدار میں بیٹھے اُن ہزار پایوں کا بھی خوف ہوگا جو کسی صورت سے بھی بداعمالیوں کو مشتہر نہیں ہونے دینا چاہتے ہیں۔' (ص ۱۱۷)

یہ 'ہزار پایہ' کہانی دراصل پاکستان کے قدیم جاگیردارانہ نظام اور روایات کے درمیان زندگی گزارنے والے ایک مہاجر کی ذہنی کیفیت کی علامت ہے۔ یہ مہاجر اس ماحول کا پروردہ ہے جہاں آزادئ اظہار کے ساتھ ساتھ اسلامی اقدار اور اس کی روایات کا شاندار ماضی رہا تھا، جہاں اس کی سیاسی اور معاشرتی زندگی کے آثار زیادہ اعلیٰ اور روشن تھے مگر موجودہ دور میں وہ کردار سرمایہ دارانہ نظام کے تحت زندگی گزار رہا ہے۔ یہی مضطرب کر دینے والے حالات کردار کے لیے ہزار پایہ کی شکل اختیار کر لیتے ہیں۔ کردار کو وہ لمحہ سکون کا احساس کراتا ہے جب زاہدہ پروین کے گانے کی آواز اسے سنائی دیتی ہے۔ اس کے علاوہ سلمان شوز کی دکان کے باہر جب بچے کو جوتے کا ڈبہ ہاتھ میں لیے ہوئے دیکھتا ہے۔ یہ چھوٹے چھوٹے واقعات اسے خوشی کا احساس کرا جاتے ہیں۔ کردار ایک رکشے والے کو گانا گنگناتے ہوئے بھی سنتا اور دیکھتا ہے۔ پھر رکشے والے کی زبانی سمن آباد کا غلط تلفظ بھی سنتا ہے جس کے بعد کردار کو یہ احساس ہوتا ہے کہ یہاں وہ اپنی زبان، اپنی ثقافت، اپنی ذات کی شناخت سے بھی محروم ہوتا جا رہا ہے۔ ہجرت کا یہی احساس خالدہ حسین کی اس کہانی میں نمایاں ہے جس کی تفہیم سے صغیر افراہیم اس طرح گزرتے ہیں:

'اُن کے کردار یکسر اجنبی ماحول میں جیتے ہوئے اور اس بھیڑ میں شدید تنہائی کا احساس کراتے ہیں۔ زیرِ تجزیہ کہانی میں اپنے بے نام ہو جانے کا کرب اور بے چہرگی کا اضطراب شدت کے ساتھ اُبھرتا ہے۔ کہانی میں اِس گھٹن اور اضطراب کا اظہار لوگوں کے افعال اور اعمال پر سوالیہ نشان قائم کرنے سے ہوتا ہے۔ اسی لیے مذکورہ کہانی suggestive انداز میں اس ہزار پایہ کو ختم کرنے، اُسے ہلاک کرنے کا اشارہ دیتی ہے جس نے نظامِ زندگی کو مفلوج کر کے رکھ دیا ہے۔' (ص ۱۲۰)

'ہزار پایہ' کہانی کو دوسرے مفہوم میں بھی سمجھا جا سکتا ہے، جس میں کردار کو موت کی قربت کا شدید احساس ہے۔ موت کا یہی خوف آہستہ آہستہ موت کی علامت بن جاتا ہے۔ جب کسی کی زندگی موت کی گرفت میں بے بس و مجبور ہو تو اس کے سامنے بہت سارے سوالات آتے ہیں جیسے زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کے ختم ہونے کا نام ہے؟ کیا وجود با معنی ہو سکتا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیا اور ان کے ناموں میں کیا ربط ہے؟ جب تک انسان زندگی کی دوڑ بھاگ میں لگا رہتا ہے اسے ان سب سوالات پر غور کرنے کی مہلت نہیں ملتی مگر جب اس کی صحت خراب ہوتی ہے اور وہ موت کی طرف آہستہ آہستہ بڑھنے لگتا ہے تو ان سوالات پر غور کرنے کا موقع ملتا ہے اور وہ ان میں الجھتا چلا جاتا ہے۔ ایک دن ہزار پایہ کا راوی خود کو بدلتا ہوا محسوس کرتا ہے۔ وہ اپنا چہرہ آئینے میں دیکھتا ہے اور اسے ناموں کے بے معنیٰ ہونے اور چیزوں کے بے حقیقت ہو جانے کا علم ہوتا ہے۔

صغیر افراہیم نے 'ہزار پایہ' کہانی کو کس انداز میں سمجھنے کی کوشش کی ہے ملاحظہ کریں:

> 'بنیادی طور پر کہانی 'ہزار پایہ' بیماری اور موت کے تجربہ کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورتحال کا علامتی اظہار کرتی ہے۔ اس کہانی کو آگہی کے کرب یا آشوبِ عصر کے ادراک کا استعارہ تصور کیا جائے تو یہ تفہیم کی ایک نئی جہت ہوگی۔ راوی پر ہزار پایہ کے جواہرات مُرتب ہو رہے ہیں اُس کا سب سے کریہہ نتیجہ تشخص سے محروم ہونا ہے۔' (ص ۱۲۲)

اس طرح 'ہزار پایہ' راوی کی یادداشت پر حاوی ہو کر اس کی یادداشت کے اس حصہ پر حملہ کرتا ہے جو اسما کے تحفظ میں معاون ہے۔ ہزار پایہ ایک ایسا کیڑا ہے جو جسم سے چمٹ کر اپنے پاؤں گاڑ کے خون چوستا رہتا ہے۔ خالدہ حسین نے اسے علامتی طور پر انسانی وجود کے اندر سرسرانے والا اور فساد پھیلانے والا عنصر قرار دیا ہے۔ یہ انسانی وجود کے جن اعضا پر حملہ کرتا ہے وہ سماعت اور بصارت سے متعلق ہیں۔ اس افسانے میں راوی سماعت اور بصارت ہی کی وجہ سے پریشان ہے جس کا اثر یہ ہوتا ہے کہ وہ چیزوں کے نام بھول جاتا ہے اور اگر چیزوں کے نام کھو

جائیں تو چیزیں مرجاتی ہیں'۔ یہی وجہ ہے کہ وہ اپنے آس پاس کی چیزوں کے نام یاد کرنے اور انھیں محفوظ رکھنے کی کوشش کرتا ہے جس کے نتیجے میں اسے لکھنے کا احساس ہوتا ہے مگر کافی کوشش کے بعد بھی وہ لکھ نہیں پاتا ہے۔ راوی جب بھی لکھنے کے لیے قلم اُٹھاتا ہے الفاظ اس کا ساتھ نہیں دیتے ہیں، جو اس کے اندر کی بے چینی کو اور بڑھا دیتے ہیں۔ صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> 'زیر مطالعہ کہانی کو لسانی اظہار کے حوالے سے بھی پڑھا جا سکتا ہے کہ لسانی اظہار کسی روحانی تشفّی کا وجود ہو سکتا ہے یا جو کچھ ہم اپنے وجود میں محسوس کرتے ہیں۔ کیا ہم اس کو بیان بھی کر سکتے ہیں؟ خالدہ حسین نے اس وجودی واردات کو پیش کرتے ہوئے ہزار پایہ میں زبان کی نارسائی کی تفہیم کو اجاگر کیا ہے اور ساری توجہ اس سوال پر مرکوز کی ہے کہ زبان کے توسط سے باطن کا اظہار ہو سکتا ہے کہ نہیں؟ اور کیا آدمی کے باطن کو الفاظ دائمی شکل دے سکتے ہیں؟ اور ایک بار پھر قاری کا ذہن اِس طرف توجہ دیتا ہے کہ کیا لفظ اور شے میں کوئی رشتہ ہے؟ کیا زبان حقیقت کا بیان کر سکتی ہے؟ کیا اصل اظہار کی ترسیل ممکن ہے؟ اور اس طرح راوی اور قاری کی غور و فکر یکساں محسوس ہوتی ہے۔' (ص ۱۲۴)

راوی تجسس میں گرفتار رہتا ہے۔ وہ اپنے جذبات و احساسات کا اظہار کرنا چاہتا ہے لیکن الفاظ ساتھ نہیں دیتے۔ بہت کوشش کے باوجود کچھ لکھتا بھی ہے تو بے ربط سا۔ ربط کا قائم ہونا زندگی کی ابتداء یا زندگی کی جانب بڑھنا ہے۔ اب جبکہ اشیا اور نام میں ربط قائم نہیں ہو رہا ہے تو وہ موت ہے یعنی کہانی کا راوی موت کی طرف بڑھ رہا ہے، اس کا وجود ختم ہو رہا ہے۔ صغیر افراہیم نے 'ہزار پایہ' کا تجزیہ ایسے سادہ اور خوبصورت انداز میں کیا ہے کہ اوسط ذہن رکھنے والے قاری کو بھی کہانی بہ آسانی سمجھ میں آجاتی ہے۔

'ایسی بلندی ایسی پستی' عزیز احمد کا ناول ہے۔ اس ناول میں حیدرآباد کی زوال پذیر معاشرت کا نقشہ پیش کیا گیا ہے۔ عزیز احمد کی ابتدائی تعلیم حیدرآباد میں ہوئی۔ اس کے بعد اعلیٰ

تعلیم لندن سے حاصل کر کے عثمانیہ یونیورسٹی میں انگریزی کے استاد کے عہدے پر فائز ہوئے۔ اسی دوران انھوں نے نظام حیدرآباد کی بہوؔ دُرِّ شہوار کے پرائیویٹ سکریٹری کے فرائض انجام دیے تھے۔اس طرح انھیں عوامی اور بعدہٗ حیدرآبادی اشرافیہ کو قریب سے دیکھنے اور سمجھنے کا موقع ملا۔عزیز احمد نے یہ ناول لکھ کر حیدرآبادی تہذیب کو زندہ جاوید بنا دیا ہے۔صغیر افراہیم نے اس ناول کا بہت باریک بینی سے مطالعہ کرتے ہوئے عزیز احمد کی ناول نگاری کی خصوصیات بیان کی ہیں:

'عزیز احمد تنہا اپنی ذات کے حصار میں بند رہ کر تخلیقی عمل نہیں کر سکتے تھے اور وہ ان تمام حقائق کے خاموش تماشائی بھی نہیں رہ سکتے تھے کیوں کہ وہ خود عمل کا سرچشمہ تھے۔یہ حقیقت بھی ہے کہ فنکار اپنی تخلیقات سے اپنے وجود کو یکسر الگ بھی نہیں رکھ سکتا ہے۔وہ اپنے کرداروں کے ہر عمل میں کہیں چھپا بیٹھا رہتا ہے۔ کبھی وہ اپنے کرداروں کے عمل اور ردِ عمل میں بولتا ہے تو کبھی اپنی سوچ بچار کو کرداروں کے حوالے سے پیش کرتا ہے۔ وہ سارے عمل میں بحیثیت انسان کبھی بھی لاتعلق نہیں رہ سکتا۔یہی کیفیت عزیز احمد پر اس ناول کی تخلیق کے درمیان گزری ہوگی۔ اس کے باوجود انھوں نے متعلقہ کرداروں کو آزادی سے سوچنے اور عمل کرنے کی چھوٹ بھی دے رکھی ہے کہ وہ ماحول کے مطابق طے کریں کہ انھیں کیا کرنا ہے۔۔۔مذکورہ ناول میں گو وہ بقول انہی کے محض فوٹوگرافی کرتے رہے ہیں لیکن اپنے ایک کردار سریندر کے ذریعہ وقتاً فوقتاً ان واقعات اور حالات پر تبصرہ بھی پیش کرتے رہتے ہیں۔اس طرح ناول میں وجودی طرز کا استعمال بھی شاید سب سے پہلے عزیز احمد نے ہی کیا ہے۔۔۔ وہ ناول لکھتے لکھتے اپنے جذبات کا اظہار بھی سریندر کی زبان سے کر جاتے ہیں یا یوں کہیں کہ اس کردار کے

ذریعہ خود کو ذہنی تناؤ سے آزاد کرتے ہیں۔ یہ بھی اردو ناول میں
ایک نیا تجربہ قرار دیا جا سکتا ہے۔' (ص ۱۴۱)

اس اقتباس سے یہ تو اندازہ لگایا جا سکتا ہے کہ عزیز احمد نے یہ ناول لکھ کر ٹکنک کی سطح پر اردو ناول کو مالا مال کر دیا ہے۔

'ایسی بلندی ایسی پستی' ناول میں جو بھی کردار پیش کیے گئے ہیں وہ انحطاط پذیر معاشرے کی نمائندگی کرتے ہیں لیکن ہیروئین کی شکل میں نور جہاں کا جو کردار اُبھر کر سامنے آیا ہے اس میں ابھی بھی عزت نفس اور کردار کی پاکیزگی باقی ہے۔ نور جہاں کوئی بھی ایسا کام نہیں کرتی ہے جس سے اس کی پاکیزگی کے متعلق غلط رائے قائم ہو سکے جبکہ اس کا شوہر سلطان حسین، نور جہاں کے برعکس حرکتیں کرتا نظر آتا ہے۔ وہ تمام تر گمراہیوں کا جیتا جاگتا نمونہ ہے۔ ناول کے بیشتر کردار برائیوں میں ملوث ہیں جو حیدرآبادی معاشرے کی زوال پذیری کی تصویر کشی کرتے ہیں۔ اس ناول کے مطالعے کے بعد حیدرآبادی تہذیب کی بھرپور اور متاثر کن تصویر نظروں کے سامنے آجاتی ہے۔ اس ناول 'ایسی بلندی ایسی پستی' میں عزیز احمد نے پہلی بار شعور کی رو اور فلیش بیک کی تکنیک کا استعمال کیا ہے۔ عزیز احمد کا یہ ناول اپنی تمام تر فنی خوبیوں کے ساتھ ہمارے سامنے آتا ہے۔ صغیر افراہیم اس کے متعلق لکھتے ہیں:

'حیدرآبادی تہذیب اب مر چکی ہے۔ البتہ عزیز احمد نے اس
مرتی ہوئی تہذیب کی جس فنکاری سے تصویر کشی کی ہے وہ
شاید اب کسی بھی فنکار کو نصیب نہیں ہے جس کو اپنایا جا سکے اور
موضوع بنایا جا سکے۔ (ص ۱۵۲)

صغیر افراہیم نے گہرائی سے اس کا مطالعہ کیا اور اپنی معروضی رائے قائم کی ہے۔ عزیز احمد کا یہ ناول اردو کے نمائندہ ناولوں میں شمار ہوتا ہے۔

تقسیم ملک ایک ایسا موضوع ہے جس نے ہر تخلیق کار کے دل پر اثر کیا ہے اور اس نے اس موضوع پر کچھ نہ کچھ ضرور لکھا۔ اس طرح مواد کی سطح پر اس موضوع نے اردو ادب کو مالا مال کیا ہے۔ سعادت حسن منٹو جن کا افسانوی ادب میں ایک منفرد مقام ہے۔ انھوں نے اس موضوع پر

بہت سے افسانے تخلیق کیے۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' منٹو کا ایک ایسا ہی افسانہ ہے جس میں تقسیمِ ملک کو موضوع بنایا گیا ہے۔ 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' میں منٹو کی فنّی خوبیوں کو اجاگر کرتے ہوئے صغیر افراہیم رقم طراز ہیں:

'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کا مطالعہ نہ صرف افسانہ نگار کی مضبوط فنی گرفت کا پتہ دیتا ہے بلکہ راوی کی نظری ترجیحات مثلاً انسان دوستی اور سیاست سے بالاتر زندگی کی تفہیم کو بھی واضح کرتا ہے۔۔۔ منٹو نے اس افسانہ میں مقام کو نام، جو ثقافتی تشخص کا علامیہ ہوتا ہے، کے موٹیو (motif) کے طور پر استعمال کیا ہے۔ اس نوع کی مثالیں اردو افسانہ میں شاذ ہی ملتی ہیں۔ پاگل آدمی تجزیہ کار عمل کی حدوں سے ماورا ہوتے ہیں مگر تقسیم کے سانحہ نے اہلِ دانش و بینش سے بھی ہوش و حواس چھین لیے اور انھوں نے سیاسی قیدیوں کی طرح پاگلوں کے 'جو مذہبی قیود سے آزاد ہوتے ہیں' تبادلے کا منصوبہ بنایا۔ جائے واردات پاگل خانے کی وساطت سے منٹو نے بٹوارے کی تاریخ کو نہایت سلیقہ اور کمال ہنرمندی سے پیش کیا ہے۔ واقعات کی پیش کش اس قدر پُرکشش ہے کہ قاری کی توجہ آخر تک قائم رہتی ہے۔ افسانہ نگار مکالموں اور عمل کے توسط سے یہ سمجھنے کی کوشش کرتا ہے کہ آخر وہ کون سا جنون تھا جس کے باعث سیاست دانوں کی شاطرانہ چال کامیاب ہوگئی اور ملک ٹکڑے ٹکڑے ہوگیا۔ منٹو کا یہ امتیازی وصف ہے کہ وہ تفصیل کے بجائے کفایت لفظی سے کام لیتا ہے اور یہ تکنیک ٹوبہ ٹیک سنگھ میں نقطۂ عروج پر نظر آتی ہے۔'

(ص ۱۵۴)

صغیر افراہیم نے اس مطالعے میں کردار کے نفسیاتی پہلو کو اجاگر کیا۔ انھوں نے بہت

ہی کم الفاظ میں اس کہانی کا نچوڑ مذکورہ بالا اقتباس میں پیش کر دیا ہے۔

افسانے کا مرکزی کردار بشن سنگھ پاگل خانے میں موجود دوسرے پاگلوں کی طرح حرکتیں نہیں کرتا ہے۔ وہ کسی سے بات کرتا ہے اور نہ ہی چیختا چلاّ تا ہے۔ وہ خاموش تماشائی بنا سب کچھ دیکھتا اور سنتا رہتا ہے۔ پندرہ سالوں میں ایک دن بھی نہ سویا نہ لیٹا ہے مگر جب تقسیم ملک کا واقعہ پیش آیا تو بشن سنگھ فعال اور متحرک ہو جاتا ہے۔ وہ اپنے آبائی وطن ٹوبہ ٹیک سنگھ کے بارے میں دریافت کرتا ہے کہ وہ کہاں ہے؟ بٹوارے کے بعد ٹوبہ ٹیک سنگھ ہندوستان کا حصہ بنایا پھر پاکستان کا۔ ایسا وہ اس لیے کرتا ہے کیونکہ تقسیم کے بعد دونوں ملکوں کے پاگلوں کے تبادلے کی کاروائی شروع ہوتی ہے۔ بشن سنگھ پاگل ہوتے ہوئے یہ بات اچھی طرح سمجھتا ہے جس نے اپنی زمین سے ناطہ توڑا، اس کو دنیا کا کوئی بھی خطہ پوری طرح قبول نہیں کر سکتا۔ بشن سنگھ کسی بھی شرط پر اپنی زمین سے الگ نہیں ہونا چاہتا ہے۔ اس کی بہت سی یادیں اپنے وطن سے وابستہ ہیں۔ وہ مضطرب ہو کر سب سے پوچھتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ کہاں ہے؟ جب اسے معلوم ہوتا ہے کہ ٹوبہ ٹیک سنگھ پاکستان میں ہے تو لاکھ سمجھانے کے باوجود ہندوستان جانے کے لیے تیار نہیں ہوتا اور اپنی ضد پر اڑا رہتا ہے کہ وہ یہیں رہے گا۔ بشن سنگھ اہلِ دانش کو یہ باور کراتا ہے کہ اُسے ان کا فیصلہ قبول نہیں۔ بشن سنگھ کے کردار میں وطن دوستی اور زمین سے وابستگی کی تڑپ ہے۔ صغیر افراہیم اپنے خوبصورت الفاظ میں منٹو کی فنکاری کے متعلق لکھتے ہیں:

> 'دیوانے کی اس وطن دوستی، زمین سے وابستگی اور آزادی کی تڑپ کو دیکھ کر فرزانے بھی رشک کرنے لگتے ہیں۔ جائے پیدائش سے جذباتی وابستگی ایک فطری بات ہے اور جب یہ وابستگی شدّت اختیار کر کے سرشاری میں تبدیل ہو جاتی ہے تو بشن سنگھ کا نام ٹوبہ ٹیک سنگھ ہو جاتا ہے۔ مقام کو انسان کی پہچان دینا منٹو کا کمالِ فن ہے۔ یوں بھی مقام انسان کو ثقافتی تشخص (cultural identity) فراہم کرتا ہے۔ منٹو کردار کو زمین سے اس طرح جوڑ دیتا ہے کہ ایک کو دوسرے سے علیحدہ کرنا،

ناممکن ہو جاتا ہے۔' (ص ۱۵۵)

منٹو نے افسانے کو دل پر اثر کرنے والے موڑ پر لا کر ختم کیا ہے۔ یہ طنز کی بہت اچھی مثال ہے۔ یہاں ایسا کردار انسانیت اور بھائی چارے کی بات کرتا ہے جو پاگل ہے۔ منٹو قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ وہ ایک پاگل کو پاگل کہے یا پھر پاگل پن کی سی باتیں کرنے والے دانش مند لوگوں کو پاگل کہے۔ یہ کہانی انسان کے احساس کو جھنجھوڑ دیتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منٹو کی کہانی 'ٹوبہ ٹیک سنگھ' کو امتیازی حیثیت حاصل ہے۔ صغیر افراہیم نے اس تجزیہ میں کہانی کی گرہوں کو کھول دیا ہے۔

اردو ادب میں پریم چند کا ایک اہم مقام ہے۔ پریم چند اپنے افسانوں اور ناولوں میں دیہات کی تصویر کشی خصوصی طور پر کرتے ہیں۔ ان کے افسانوں اور ناولوں کے مرکزی کردار کوئی شہزادہ شہزادی نہ ہو کر، بلکہ نچلے طبقہ سے تعلق رکھنے والے غریب مزدور کسان ہوتے ہیں جو سرمایہ دارانہ طبقے کے ذریعے استحصال کا شکار ہوئے ہیں۔ اس طرح پریم چند نے اپنی تخلیقات میں حقیقت نگاری کا آغاز کیا۔ پریم چند کے افسانے کفن میں بھی ایسے ہی کردار پیش کیے گئے ہیں جو اتنے زیادہ پسماندہ اور کچلے گئے ہیں کہ ان کے احساس بھی ختم ہو چکے ہیں۔ گھیسو، مادھو اور بُدھیا تین کرداروں پر مشتمل کہانی 'کفن' سنگ میل کی حیثیت رکھتی ہے۔ گھیسو اور مادھو باپ بیٹے ہیں جبکہ بُدھیا مادھو کی جوان بیوی ہے۔ گھیسو اور مادھو کاہل اور کامچور ہیں۔ بھوک لگنے پر وہ کسی کھیت سے آلو، مٹر یا گنّے چُرا کر لے آتے ہیں اور اسی سے اپنا پیٹ بھرتے ہیں جبکہ مادھو کی بیوی بدھیا محنتی اور مخلص ہے۔ محنت مزدوری کر کے نہ صرف اپنا بلکہ اپنے شوہر اور سسر کا بھی پیٹ بھرتی ہے۔ اس کے آنے کے بعد یہ دونوں اور زیادہ کاہل ہو گئے ہیں۔ بیاہ کے سال بھر بعد جب بدھیا دردِ زہ سے تڑپتی ہے تو اس وقت بھی ان دونوں کے دل پر بدھیا کی دل خراش چیخوں کا کوئی اثر نہیں ہوتا۔ آرام سے بیٹھے ہوئے ہر فکر سے آزاد آلو کھاتے رہتے ہیں۔ آلو کھانے کے بعد پانی پیتے اور وہیں پڑ کر سو جاتے ہیں۔ صبح جب مادھو اندر جا کر دیکھتا ہے تو بُدھیا کو مرا ہوا پاتا ہے۔ دونوں، لوگوں کو دھوکا دینے کے لیے آہ وزاری کرنے لگتے ہیں۔ کریا کرم کے لیے زمیندار کے پاس جا کر پیسے مانگتے ہیں اور پھر زمیندار کا حوالہ دے کر پورے گاؤں والوں سے بھی روپے اینٹھتے ہیں۔ روپے

اکٹھا ہونے کے بعد دونوں کفن خریدنے کے بہانے بازار جاتے ہیں مگر وہاں کفن نہ خرید کر کھانے پینے کی خوب ساری چیزیں خرید کر کھاتے اور پھر شراب بھی پیتے ہیں۔ بڑھیا کو دعا دیتے ہیں کہ مرنے کے بعد انھیں اس کی وجہ سے اچھا کھانا کھانے کو ملا اور پینے کو شراب۔ پریم چند نے اس افسانے کے ذریعہ دبے کچلے طبقے کی نفسیات پیش کی ہے۔ وہ دونوں سوچتے ہیں کہ جب محنت مزدوری کرنے کے بعد بھی کسانوں کو دو وقت کی روٹی میسّر نہیں تو محنت کرنے سے کیا فائدہ۔ صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> 'ان کے لیے اتنی تسکین کافی ہے' کہ اگر وہ خستہ حال' ہیں تو کم از کم انھیں 'کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی' اور ان کی 'سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اُٹھاتے'۔ ان کے اس طرزِ فکر، احساسات، لگاتار فاقے، تہی دستی اور مجبوری نے ان کو اس مقام تک پہنچا کر اس طرزِ عمل کے لیے مجبور بنایا ہے۔ افسانہ نگار نے پہلی بار ان کے اعمال و افعال کے لیے جواز فراہم کیا ہے۔ وہ گھٹے ہوئے ماحول سے قاری کو نجات دلانے کے لیے گھیسو کی زبانی بارات کی داستان سنا کر خوشگوار یادوں کی ایک بستی آباد کرتا ہے اور قاری کو وہاں پہنچا کر اُس کے لیے راحت کے چند عارضی لمحے مہیا کرتا ہے۔' (ص ۱۶۵)

گھیسو اور مادھو کے کاہل اور کامچور ہونے کی سب سے بڑی وجہ وہ سرمایہ دار طبقہ ہے جو محنت مزدوری کے باوجود انھیں اتنے پیسے نہیں دیتا کہ وہ بھر پیٹ کھانا کھا سکیں۔ دوسری ضرورتوں کو پورا کرنا تو دور کی بات ہے۔ سرمایہ دار طبقہ اپنا تسلط قائم رکھنے کے لیے وقت وقت سے مہربانیاں کرتا رہتا ہے تاکہ ظاہری شان و شوکت اور مذہبی اجارہ داری برقرار رہے اور وہ معاشرے میں اپنی برتری قائم رکھ سکیں۔

گھیسو اور مادھو گاؤں والوں سے روپے اکٹھا کر کے کفن نہ لا کر اسے شراب و کباب میں اُڑا دیتے ہیں۔ ساتھ ہی سماجی و مذہبی قانون اور اصولوں کا مضحکہ اڑاتے ہیں اور اس کے

کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں۔ان دونوں کرداروں کا تجزیہ صغیر افراہیم نے بہت دل پذیر انداز میں کیا ہے:

'گھیسو اور مادھو کے کردار پریم چند کی بے پناہ قوت مشاہدہ کا نتیجہ ہیں۔ دونوں کرداروں کا وجود مسلسل ناکامی، حقارت، توہین اور تضحیک کا پتہ دیتا ہے۔ یہ دونوں کچلے ہوئے پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں جو بیزاری، جذباتی بغاوت اور استحصالی اقدار کے تئیں منفی ردِعمل کے طور پر وجود میں آئے ہیں۔' (ص ۱۷۴)

افسانہ قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کر دیتا ہے کہ سماج میں ایسے بھی لوگ ہیں جن کا اتنا استحصال کیا گیا ہے کہ ان کی ساری شخصیت ہی ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی ہے۔گھیسو اور مادھو ایسے کردار کی شکل میں ابھر کر سامنے آئے ہیں کہ وہ سماج کے لیے ایک مسئلہ بن گئے ہیں۔صغیر افراہیم نے اپنے تجزیے میں پریم چند کے اس خیال کی حمایت کی ہے کہ ایسا کیا جائے کہ معاشرے سے اس لعنت کو دور کیا جا سکے اور صحت مند معاشرے کی تعمیر ہو سکے۔

پریم چند کا آخری مجموعہ 'واردات' تیرہ افسانوں پر مشتمل ہے۔اس کے بیشتر افسانے ہندی میں شائع ہو چکے تھے۔اسے پریم چند نے ہندی سے اردو میں منتقل کر کے 'مکتبہ جامعہ دہلی' سے ۱۹۳۷ء میں شائع کرایا۔مجموعہ کا پہلا افسانہ 'شکوہ شکایت' ہے۔بیانیہ انداز کے اس افسانے میں ایک گھریلو عورت اپنے شوہر کے متعلق گفتگو کرتی ہے۔تلخ اور شیریں تجربات کے باوجود اس عورت کو اپنے شوہر سے بے حد محبت ہے اور وہ شوہر پر جان نچھاور کرنے والی بیوی کی شکل میں ابھر کر سامنے آتی ہے۔

مجموعے کا دوسرا افسانہ 'معصوم بچہ' جس میں مرکزی کردار گنگو ایک انپڑھ برہمن ہے۔ ذات کا برہمن ہونے کے سبب وہ خود کو دوسروں سے افضل سمجھتا ہے۔گنگو ایک سرکاری دفتر میں ملازم ہے۔افسر بھی اسے کوئی ایسا کام کرنے کے لیے نہیں کہتا جو اس کے لائق نہ ہو۔ایک دن افسر کو معلوم ہوتا ہے کہ گنگو ودھوا آشرم سے نکالی ہوئی گومتی نام کی بیوہ سے شادی کرنا چاہتا ہے تو اسے نشیب و فراز سے واقف کراتا ہے مگر افسر کے سمجھانے کے باوجود وہ گومتی سے شادی کر لیتا ہے۔

کچھ ہی سالوں بعد گومتی گنگو کو چھوڑ کر چلی جاتی ہے۔ بہت تلاش کے بعد معلوم ہوتا ہے کہ اس نے ایک بچے کو جنم دیا ہے جو اس کے سابقہ شوہر کا بچہ ہے۔ گنگو، گومتی اور بچے کو اپنے گھر لے آتا ہے اور ان کے ساتھ محبت کا سلوک کرتا ہے۔ صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

'اس افسانے میں پریم چند نے بڑی خوبصورتی سے لے پالک (Adopted son) اور 'ودھوا واہ' کے موضوع کو انسان دوستی کے تانے بانے میں بُنا ہے۔ گومتی بیوہ ہوکر جس محبت کی بھوکی تھی وہ اسے دوبارہ شادی کرنے میں نہیں ملی تھی اور اس کے سابقہ شوہروں نے اسے نکال باہر کیا تھا جو اس سماج کا خاصہ تھا لیکن گنگو نے برہمن ہوتے ہوئے بھی اسے محبت سے اپنالیا۔ اس برتاؤ سے وہ اس قدر متاثر تھی کہ پہلے شوہر سے ملے، اپنے پیٹ میں پلنے والے بچے کو گنگو کے دل ٹوٹ جانے کے خوف سے دور رکھنا چاہتی تھی۔ اسی لیے وہ گھر سے چلی گئی تھی مگر گنگو نے اس کی پریشانی کا حل بچے کو اپنا کر نکال لیا۔۔۔ افسانہ کی بُنت بہت خوبی سے واقعات کے گرد کی گئی ہے جس سے ایک خوش آئند تاثر پیدا ہوتا ہے۔ پریم چند نے بیوہ کی شادی اور بچہ کو اپنانے کے مسائل کی پیش کش بھی بہت حقیقت پسندانہ انداز میں کی ہے۔' (ص ۱۷۹)

مجموعے کا تیسرا افسانہ 'بدنصیب ماں' ہے۔ اس کا مرکزی کردار پھول متی جو پنڈت اجودھیا ناتھ کی بیوہ ہے، اس کے چار بیٹے اور ایک بیٹی ہے۔ بیٹوں کی شادیاں ہوچکی ہیں۔ والد کے انتقال کے بعد بھائی دولت کی لالچ میں بہن کی شادی ایک عمر رسیدہ شخص سے کر دیتے ہیں اور ماں پر بھی ظلم کرتے ہیں۔ پریم چند نے اس افسانے میں یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ بیواؤں کے متعلق قانون بننے کے باوجود ان کے حالات میں کوئی تبدیلی نہیں آئی ہے۔

'واردات' مجموعے میں شامل چوتھا افسانہ 'شانتی' ہے۔ اس میں پریم چند نے میاں

بیوی کے درمیان ذہنی ہم آہنگی نہ ہونے کی وجہ سے جو اختلافات پیدا ہوتے ہیں، ان کو بڑی فنی مہارت سے پیش کیا ہے۔ دیوناتھ کی اکلوتی بیٹی سنی (سنیتا) کی شادی دیوناتھ کے دوست مداری لال کے بیٹے کیدارناتھ کے ساتھ ہو جاتی ہے۔ اکلوتا بیٹا ہونے کے سبب کیدارناتھ کی پرورش بہت لاڈ پیار سے ہوئی تھی۔ شادی کے بعد وہ اپنی ازدواجی ذمہ داریوں کو ٹھیک سے نباہ نہیں پاتا ہے۔ وہی کرتا ہے جو اس کے دل میں ہوتا ہے۔ چونکہ سنی بھی اپنے ماں باپ کی اکلوتی اولاد ہے اس لیے وہ شوہر کی انانیت کو اپنی ہتک محسوس کرتی ہے جس کی وجہ سے ان میں اختلافات پیدا ہوتے ہیں۔ کیدارناتھ ازدواجی زندگی کی الجھنوں سے چھٹکارا پانے کے لیے ایک ایکٹریس شانتی سے تعلقات قائم کر لیتا ہے جس سے غمزدہ ہو کر سنی خودکشی کر لیتی ہے۔

پریم چند اپنے افسانوں میں معاشرے میں پھیلی برائیوں کی جانب اشارہ کرتے ہیں۔ اس وقت مردوں کا بدکردار ہونا اور ازدواجی زندگی سے فرار حاصل کرنا ایک عام بات ہے جس کی وجہ سے عورتیں اپنی نسوانی انا کی خاطر جان تک دے رہی تھیں۔ موجودہ دور میں عورتوں کو مردوں کی بے وفائی کی صورت میں خودکشی کرنے کے بجائے اپنا راستہ الگ اختیار کرنے کی آزادی حاصل ہے۔ صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> 'بہر حال پریم چند نے جس طرح اس افسانہ کو بُنا ہے اور ازدواجی زندگی کے اس ہولناک پہلو کو اجاگر کیا ہے اس سے اس زمانے کے معاشرے کی خرابیوں کی مکمل تصویر سامنے آجاتی ہے اور یقیناً یہ منشی جی جیسے افسانہ نگاروں کی تخلیقات ہی تھیں جن کی بدولت معاشرے کی خرابیوں کی جانب عوام اور سرکار کی توجہ ہوئی اور خواتین کی بہتری کے لیے قوانین بنائے گئے تھے۔'
>
> (ص ۱۸۱)

پریم چند نے افسانے کے ذریعہ یہ بتایا ہے کہ کوئی تو ایسی راہ ہو جس سے عورتوں کو ناخوشگوار ازدواجی زندگی سے چھٹکارا حاصل ہو سکے۔ ایسا نہ ہونے کی صورت میں مستقبل میں بھی عورتوں کا وہی انجام ہوتا رہے گا جو سنی کا ہوا۔ پریم چند سرکار اور عوام دونوں کو یہ پیغام دینے میں

کامیاب ہوئے ہیں۔ کچھ ہی عرصے بعد سرکار نے ایسے قوانین بنائے جس سے خواتین کی بہتری کے راستے کھلے اور وہ خودکشی کے بجائے اپنی الگ راہ اختیار کرنے کا حق حاصل کر سکیں۔

مجموعہ 'واردات' کا پانچواں افسانہ 'روشنی' ہے۔ اس میں آئی۔ سی۔ ایس افسر اور ایک دیہاتی بیوہ کی کہانی بیان کی گئی ہے۔ آئی۔ سی۔ ایس افسر کی تعیناتی ایک کوہستانی علاقے میں ہے جہاں اس کی ملاقات ایک ایسی عورت سے ہوتی ہے جو بادوباراں کے طوفان میں تیز قدموں سے اپنے گھر کی جانب جا رہی تھی۔ افسر کے راستہ پوچھنے پر وہ اسے تسلی دے کر آگے چلنے کے لیے کہتی ہے۔ گفتگو کے دوران عورت بتاتی ہے کہ گھر پر اس کے بچے اس کا انتظار کر رہے ہیں۔ گاؤں پہنچنے پر افسر متعجب ہوتا ہے کہ وہ عورت اس کے لیے فکرمند تھی۔ افسر روپے دے کر اس کی مدد کرنا چاہتا ہے مگر عورت انکار کر دیتی ہے۔ پھر وہ اپنی منزل کی جانب بڑھ جاتا ہے کہ راستے میں اچانک ایک اندھا نالے میں گر پڑتا ہے۔ افسر اس کشمکش میں مبتلا رہتا ہے کہ وہ اس کی مدد کرے کہ نہیں۔ آخر کار اس کا ضمیر جیت جاتا ہے اور وہ اس غریب اندھے کی مدد کرتا ہے۔ اس نے انسان دوستی کی روشنی اس عورت سے پائی تھی۔

مجموعے کا چھٹا افسانہ 'مالکن' ہے۔ جس میں مرکزی کردار ایک عورت ہے جو جوانی میں ہی بیوہ ہوگئی ہے۔ اس کا سسر گھر کی ذمہ داری اسے سونپ کر باہر کی ذمہ داری خود اُٹھالیتا ہے۔ رام پیاری کے دیور کی شادی اس کی بہن رام دلاری سے ہو جاتی ہے۔ گھر کی ذمہ داریاں سنبھالتے سنبھالتے وہ اپنی سُدھ بُدھ بھی کھو بیٹھتی ہے اور آہستہ آہستہ اس کے تمام زیور بک جاتے ہیں۔ سسر کے انتقال کے بعد اس کا دیور گاؤں چھوڑ کر شہر چلا جاتا ہے اور وہ اکیلی رہ جاتی ہے۔

'جوکھو' ملازم کے آنے کے بعد اسے سہارا ملتا ہے اور اس کی جنسی خواہش سر اُبھارتی ہے مگر وہ مالکن ہونے کے احساس کے تحت خواہشات دباتی ہے اور اپنی ساری زندگی شوہر کے خاندان والوں کی بہتری کے لیے وقف کر دیتی ہے۔

'نئی بیوی' افسانے میں لالہ ڈنگامل اپنی پہلی بیوی لیلا کے انتقال کے بعد دوسری شادی آشا نام کی کمسن لڑکی سے کر لیتا ہے۔ عمروں میں اتنا فرق ہونے کی وجہ سے جسمانی اور ذہنی دونوں اعتبار سے بیوی کی تسلی نہیں کر پاتا۔ بالآخر بیوی آشا گھر کے ملازم جُگل کے ساتھ تعلقات اُستوار

کر لیتی ہے۔ بے میل شادی کے جو ذہنی اور جسمانی مسائل سامنے آتے ہیں اس پر روشنی ڈالتے ہوئے صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

'پریم چند نے عورت کے جنسی مسائل کو سامنے رکھتے ہوئے اس کی فطری خواہشوں کو اجاگر کیا ہے۔ یہ تحریک انھیں فکشن کے بدلتے ہوئے رجحان سے ملی تھی جس کی ایک شکل 'انگارے' کی صورت میں قاری کے سامنے آئی اور جس نے فنکار کو بے باکانہ اور آزادانہ تخلیقی اظہار کی ترغیب دی۔ لہٰذا پریم چند نے بندھے ٹکے اخلاقی اور معاشرتی قوانین سے اوپر اُٹھ کر سیکس (sex) کے موضوع کو براہِ راست اپنایا۔' (ص ۱۸۵)

مجموعے کا آٹھواں افسانہ 'گلی ڈنڈا' ہے جس میں پریم چند نے انگریزی کھیلوں پر ناقدانہ تبصرہ کیا ہے جبکہ گلی ڈنڈا ہندوستانی کھیل کے ذریعہ پریم چند نے محبت اور انسانیت کا پیغام دیا ہے۔ بچپن جس میں انسان چھوٹا بڑا، امیر غریب اور اونچ نیچ جیسی لعنتوں سے غافل رہتا ہے مگر جوان ہونے پر ان کے درمیان یہ سب باتیں حائل ہو جاتی ہیں اور وہ چھوٹے بڑے، پڑھے لکھے اور ان پڑھ، امیر غریب سب میں تفریق کرنے لگتا ہے جس کی وجہ سے محبت اور خلوص کے جذبات پائمال ہوتے ہیں اور انسانیت مجروح ہوتی ہے۔ پریم چند نے ان حقیقتوں سے پردہ اٹھانے کی کامیاب کوشش کی ہے۔

'واردات' مجموعے کا نواں افسانہ 'سوانگ' ہے جس میں پریم چند نے دو راجپوت گھرانوں کا ذکر کیا ہے۔ ایک خاندان جو شہر میں رہا ہے، پڑھنے لکھنے کی وجہ سے اس کی سوچ میں فرق آیا ہے جبکہ گاؤں میں رہنے والا خاندان وہی قدیم روایات کو اپنائے ہوئے ہے۔ افسانے کا مرکزی کردار گجند رسنگھ علم و دانش کی وجہ سے اپنی کمزوریوں کا خوبصورت جواز پیش کر کے اسے دوسرے معنی دے دیتا ہے۔ صغیر افراہیم اپنی رائے اس طرح قائم کرتے ہیں:

'پریم چند نے قدیم روایات یا بے سوچی سمجھی بہادری کے جذبے کو بدلتے ماحول میں علم سے جوڑ کر نئی سمت عطا کی ہے۔' (ص ۱۸۹)

مجموعے کا دسواں افسانہ 'انصاف کی پولس' ہے۔ اس کا مرکزی کردار سیٹھ نانک چند اپنی بے ایمانی اور سود خوری سے گاؤں کے غریبوں کا استحصال کرتا ہے اور افسروں کا منھ بند رکھنے کے لیے انھیں مفت مال دیتا ہے۔ گاؤں میں اپنی ساکھ بنائے رکھنے کے لیے وہ مندر بنواتا ہے مگر اسی درمیان کچھ لوگ انصاف کی پولس بن کر سیٹھ جی کا سارا روپیہ پیسہ لے کر غائب ہو جاتے ہیں۔ سیٹھ جی نے جیسا کام کیا اس کا انھیں ویسا ہی پھل ملا۔

گیارہواں افسانہ 'غم نہ داری بُز بخر' ہے۔ اس افسانے میں بکری پالنے میں جو دشواریاں درپیش ہوتی ہیں، اس کا ذکر پریم چند نے بہت خوبی سے کیا ہے۔

بارہواں افسانہ 'مفت کرم داشتن' ہے، جس میں ایک ایسے شخص کا ذکر ہے جو بظاہر تو حاکم کے قریب ہے مگر دراصل ایسا نہیں ہے۔ لوگ اس سے سفارشیں کرواتے ہیں اور خود بخود ہو جانے والے کاموں کو بھی اس کی سفارش کا اثر سمجھتے ہیں۔

مجموعے کا تیرھواں افسانہ 'قاتل کی ماں' میں پریم چند نے جذبۂ حریت سے بھرپور نوجوانوں کی تحریک کو قتل وخوں ریزی کے واقعات سے منسلک کیا ہے اور انگریزوں کے خلاف بیدار ذہنیت کو تشدد کی راہ پر نہ چلنے کے بجائے عدم تشدد پر زور دیا ہے۔ رامیشوری کا بیٹا ونود کسی انگریز افسر کا خون کر کے جب گھر آتا ہے تو ماں اسے سمجھاتی ہے کہ وہ اپنا قصور قبول کر لے ورنہ اس کے بدلے میں بے قصوروں کو سزا ملے گی۔ ونود کے انکار کرنے پر رامیشوری عدالت میں یہ بیان دیتی ہے کہ اس کا بیٹا خونی ہے۔ تبھی ونود غصے میں آکر اپنی ماں کا قتل کر دیتا ہے۔ پریم چند نے اس سے یہ نتیجہ نکالا ہے کہ تشدد سے انسان میں پاکیزہ رشتے اور محبت کا احساس بھی ختم ہو جاتا ہے اور وہ وحشی بن جاتا ہے۔

پریم چند نے اپنے اس مجموعے میں زندگی کی چھوٹی چھوٹی حقیقتوں کو افسانوی پیرایے میں بیان کیا ہے اور ان سے پیدا ہونے والے نتائج پر روشنی ڈالی ہے۔ صغیر افراہیم مجموعے کے متعلق رقم طراز ہیں:

'معاشی اور سماجی مسائل کی اہمیت مسلّم مگر ۱۹۳۰ء کے بعد
فنکارانہ ذہنیت میں جو تبدیلی آئی اور اس کے تحت انسانی

نفسیات کی گہرائیوں کو کھنگالنے کا جو عمل شروع ہوا، اس کا اظہار 'واردات' کی شکل میں منظرِ عام پر آیا۔ پریم چند اصلاح سے تو اس میں بھی باز نہیں رہے مگر اس کی حیثیت ضمنی رہ گئی اور نفسیاتی مطالعہ مجموعہ کا مقصد بن گیا۔' (ص ۱۹۳)

پریم چند نے مجموعے میں نفسیاتی مسائل کی عکاسی کی، ساتھ ہی عصری صورتِ حال کا جائزہ بھی لیا۔ اپنے خیالات وافکار کو خوبصورتی سے افسانے میں پیش کیا اور فنی مہارت کا ثبوت دیا ہے۔

'گئو دان' پریم چند کا مشہور ناول ہے۔ چونکہ ان کا تعلق گاؤں سے تھا اس لیے انھوں نے دیہات کی زندگی کو بہت قریب سے دیکھا۔ ان کا مشاہدہ اور تجزیہ حقیقت پر مبنی ہے جس کی بہترین مثال 'گئو دان' ہے۔ جس وقت پریم چند نے یہ ناول لکھا اس وقت سرمایہ دارانہ طبقہ اپنی من مانی کر رہا تھا۔ اپنی خواہش کی تکمیل کے لیے اسے کسی بھی قسم کی انسانی اقدار کا پاس ولحاظ نہیں تھا۔ غریب مزدور، کسان محنت کرتے اور ان کی محنت کا فائدہ یہ اونچا طبقہ اُٹھاتا۔ سرمایہ دار طبقہ غریبوں کا استحصال کرتا اور وہ ان کے ظلم وستم برداشت کرنے کے لیے مجبور ہوتے۔ گئو دان کا مرکزی کردار ہوری بھی انھی لوگوں میں سے ایک ہے جو محنت ومشقت کر کے اپنے خاندان کا پیٹ پالتا ہے اور سرمایہ دارانہ طبقے کے استحصال کا شکار ہوتا ہے۔ 'گئو دان' میں ہوری کا کردار اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ اس کی بے کیف زندگی اور مظلومیت آنکھوں کے سامنے آجاتی ہے۔ 'گئو دان' کے متعلق صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

'ناول کا پورا پھیلاؤ 'گئو' اور 'دان' دو لفظوں کے درمیان ہے اور دیہی زندگی میں گائے کی اہمیت کو ظاہر کرتا ہے۔ گائے کے دودھ سے گھر کے افراد پرورش پاتے ہیں اور اس کے بچھڑے کاشتکاری کا اہم ترین ذریعہ بنتے ہیں۔ مذہبی نقطۂ نگاہ سے بھی گائے کی موجودگی، آسودگی اور روحانی سکون بخشتی ہے۔ انھیں خیالوں کے تحت دیہات کا ہر فرد گائے پالنے کا آرزومند ہے۔

ہوری کی بھی یہی تمنا ہے۔' (ص ۲۰۰)

صغیر افراہیم نے جس طرح سے گئو دان لفظ کی وضاحت کی ہے وہ قابلِ تحسین ہے۔
ہوری، بھولا اہیر کو دوسری شادی کی ترغیب دے کر بہانے سے اس سے گائے حاصل کر لیتا ہے۔ ابھی وہ گائے آنے کی خوشی منا ہی رہا تھا کہ اس کا چھوٹا بھائی حسد سے گائے کو زہر دے کر مار ڈالتا ہے۔ ہوری یہ بات جانتا ہے مگر خاندان کی عزت بچانے کے لیے بیوی سے جھوٹ بولتا ہے۔ ہوری کو جب معلوم ہوتا ہے کہ داروغہ ہیرا کے گھر کی تلاشی لینے والا ہے تو وہ بد حواس ہو قرض لے کر داروغہ کو رشوت دینے کے لیے مجبور ہوتا ہے مگر دھنیا غضبناک ہو کر اس سے گٹھری چھین لیتی ہے اور وہ بھی بیوی کے سامنے مغلوب ہو جاتا ہے مگر پھر بھی ہوری جھوٹے وقار کو برقرار رکھنے کے لیے ہیرا کو تلاش کرتا ہے اور اس کی بیوی پنیا کے لیے فکر مند ہوتا ہے۔

ہوری پر ایک اور مصیبت یہ آتی ہے کہ اس کا بیٹا گوبر، بھولا کی بیوہ بیٹی جھنیا کو گھر لے آتا ہے۔ ہوری اسے بہو تسلیم کرتا ہے مگر معاشرہ ہوری کے اس فیصلے کو قبول کرنے کے لیے تیار نہیں ہوتا۔ لہٰذا پنچایت اس پر سو روپے نقد اور تین من غلّے کا جرمانہ کرتی ہے۔ وہ اپنا مکان رہن رکھ کر جرمانہ بھرتا ہے۔ اس کی بے کسی اور مجبوری دیکھیے کہ اتنی محنت کے باوجود اس کے ہاتھ کچھ نہیں لگتا۔ جبکہ پنڈت ماتا دین ہرکھو چمار کی لڑکی کو بطور رکھیل اپنے گھر رکھتا ہے تو اس کے فعل پر نہ ہی سماج کو اعتراض ہوتا ہے اور نہ ہی پنچایت اپنا کوئی فیصلہ سناتی ہے۔ اس کے متعلق صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> 'ہوری کا فعل پنچوں کے نزدیک قابلِ معافی نہیں ہو سکتا۔ اس لیے کہ وہ ایک پسماندہ طبقہ کا فرد ہے۔ انسانی زندگی میں اسی تضاد اور تصادم کو پریم چند نے گئو دان کے ذریعہ پیش کیا ہے اور جاگیردارانہ نظام کے اس شرمناک پہلو کو اجاگر کیا ہے جہاں فرد کی کوئی حیثیت نہیں ہے۔ اسے اپنی مرضی کے مطابق عمل کرنے کا حق نہیں پہنچتا ہے۔ وہ اپنے جذباتی، نجی مسئلے پسند ناپسند کا بھی فیصلہ خود نہیں کر سکتا ہے۔' (ص ۲۰۷)

جب گوبر، پنڈت داتا دین کو دو سو روپے دینے سے انکار کرتا ہے تو ہوری، داتا دین کی دھمکی سے ڈر جاتا ہے اور روپے واپس کرنے کا وعدہ کر لیتا ہے۔ اب ہوری کے پاس فقط زمین ہی بچتی ہے جسے بچانے اور روپے کا انتظام کرنے کے لیے وہ اپنی بیٹی روپا کو دو سو روپے کے عوض ادھیڑ عمر رام سیوک کے حوالے کر دیتا ہے۔ اس طرح حالات سے مجبور ہو کر ایک غیر انسانی فعل کرتا ہے مگر اندر ہی اندر گھلتا رہتا ہے۔ ظلم برداشت کرتے اور غم اُٹھاتے اٹھاتے ہوری اس دنیا۔ سے رخصت ہو جاتا ہے۔ صغیر افراہیم ہوری کردار کے متعلق رقم طراز ہیں:

> 'پریم چند نے ہوری کے خدوخال ڈھالنے میں مختلف رنگ روپ کے تمام نقش اس طرح شامل کئے ہیں کہ اس دور کے کسان کی اصل صورت آنکھوں میں اُتر آتی ہے۔ مروجہ نظام کے نتیجے میں جارحانہ استحصال کا شکار ایک ایسا کسان سامنے ہوتا ہے جس کی محنت کی بدولت دوسروں کو اناج میسر آتا ہے اور وہ دانے دانے کے لیے محتاج رہتا ہے جس کے بیگار سے دوسروں کی حویلیاں تعمیر ہوتی ہیں لیکن اس کی رہائش چوپال سے بھی بدتر ہوتی ہے جس کی مشقت کی کمائی اس کے اپنے کام نہ آکر دوسروں کو کمخواب مہیا کرتی ہے اور خود تن ڈھانکنے کے لیے چیتھڑوں کو ترستا ہے۔ جو دوسروں کے آڑے وقتوں میں کام آتا ہے لیکن اس کے اپنے مقدر میں بس محرومیاں ہوں، ایسے کسان کا نام ہوری ہے جو اس دور کے ایک عام کسان کی علامت ہے۔' (ص ۲۱۳)

غرض ہوری جیسے بہت سے ایسے کسان ہیں جن کی نہ صرف آرزوئیں تشنہ رہ جاتی ہیں بلکہ پیٹ کو روٹی اور تن ڈھانکنے کو کپڑا بھی نصیب نہیں ہوتا ہے۔ سماج میں پرورش پا رہے کچھ ایسے عناصر جو عوام پر حکومت کرتے ہیں وہ ان کی کمزوری اور اندھی عقیدت مندی سے فائدہ اُٹھا کر، اپنے مفاد کے لیے ان کا استحصال کرتے ہیں۔ ہوری کا کردار اس کی نمائندگی کرتا ہے۔

صغیر افراہیم کی کتاب 'اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ' کا دوسرا حصہ مندرجہ ذیل عنوانات پر مشتمل ہے:

(۱) افسانے کے بدلتے ہوئے رنگ

(۲) فکشن کی تنقید

(۳) اردو فکشن۔ آل احمد سرور کی نظر میں

(۴) انیسویں صدی میں اردو ناول

(۵) کہانی کا ارتقائی سفر

'افسانے کے بدلتے ہوئے رنگ' میں افسانے کی عہد بہ عہد تبدیلی کی نشاندہی کی گئی ہے۔ بظاہر افسانے کی شکل کیوں نہ تبدیل ہوئی ہو مگر اس کی بنیاد میں وہی قصہ موجود ہے جو پہلے داستان، حکایت اور جاتک کتھاؤں میں پایا جاتا تھا۔ صغیر افراہیم اس نکتے کی وضاحت کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> 'موضوع کی سطح پر کائنات سے ذات تک سمٹنے اور پھر ہیئتی سطح پر اس میں نت نئی تبدیلیوں کے عمل کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔' (ص ۲۱۹)

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں افسانہ کے لوازم میں راوی، بیانیہ، کردار، واقعہ، منظر، فضا اور منشائے مصنف کو اہمیت حاصل تھی مگر بعد میں افسانہ کی شکل وصورت میں تبدیلی ہوئی۔ اب ایسے بھی افسانے لکھے جانے لگے جن میں پلاٹ نہیں ہوتا۔ بیسویں صدی کے شروع کے افسانوں میں داستانی طرز، جذباتی اندازِ فکر اور مبالغہ آمیز واقعات کا مظہر تھا۔ اس عہد کے افسانوں میں موضوع کے انتخاب کو خاص اہمیت حاصل تھی۔ جیسے دبستان پریم چند سے تعلق رکھنے والوں نے ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جن کا تعلق حقیقی دنیا کے بے بس اور مظلوم لوگوں سے تھا۔ یلدرم اسکول سے تعلق رکھنے والوں نے رومانی احساسات اور تاثرات کو اپنے افسانے میں جگہ دی۔ بیسویں صدی کی تیسری دہائی سے اردو افسانے میں ہیئت کے تجربے شروع ہو گئے تھے جنھوں نے اصلاحی اور رومانی دونوں ہی تحریکوں کی خوبیوں کو اپنے افسانوں میں سمویا۔

'انگارے' کی اشاعت (۱۹۳۲ء) کے بعد لکھے جانے والے افسانے بالکل مختلف نظر آتے ہیں۔اس میں پلاٹ، واقعات اور جزئیات کا بیان ترتیب اور سلیقے سے ملتا ہے۔اس کے علاوہ کردار بھی متحرک نظر آتے ہیں۔افسانہ اپنے انجام پر کوئی نہ کوئی تاثر ضرور چھوڑتا ہے۔یہ وہ دور تھا جب مارکس، فرائڈ، چیخوف اور ترگنیف وغیرہ کے اثرات نے اردو افسانے کی ہیئت میں بہت تبدیلی پیدا کر دی تھی۔بقول صغیر افراہیم:

> '۱۹۳۶ء کے بعد اردو افسانہ کی نشو و نما نئی سج دھج کے ساتھ وسیع تر فکری فنی بلندیوں کے زیر اثر ہوئی۔ چوتھی دہائی میں مختلف افکار و نظریات کی بدولت ہندوستانی عوام نمائشی اور مصنوعی زندگی کے خول سے باہر نکلنے کی جدوجہد میں مصروف تھے۔نئی اور پرانی نسل کی ذہنی کشمکش نے بالآخر سیاسی اور سماجی بیداری کے ایسے آثار پیدا کر دیے تھے جن کی بنا پر انگریزی تسلط کے قدموں میں لرزش طاری ہو چلی تھی۔اس عہد کا افسانہ مذکورہ تغیر و تبدل کی عکاسی کرتا ہے۔۔۔۔ادبی حلقہ میں اسے ترقی پسند تحریک کے نام سے یاد کیا جاتا ہے۔ (ص ۲۲۵)

ترقی پسند تحریک سے وابستہ افسانہ نگاروں نے افسانے کے موضوع، اسلوب اور تکنیک میں تنوع پیدا کیا اور ایسے موضوعات کا انتخاب کیا جو حقیقی زندگی سے تعلق رکھتے تھے۔ ۱۹۴۷ء سے پہلے افسانہ نگاروں کے نزدیک نوآبادیاتی نظام سے نبرد آزما ہونے والا ایک مقصد تھا مگر ۱۹۴۷ء (آزادی ملنے) کے بعد ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل نے لوگوں کے دل و دماغ کو جھنجھوڑ دیا مگر وقت کے ساتھ ساتھ جو زخم تقسیمِ ہند نے دیے تھے بھرتے گئے۔اُن سے وابستہ موضوعات کے اثرات بھی کم ہوئے۔تب ۱۹۵۵ء کے قریب جدیدیت کا رجحان سامنے آیا جس میں اجتماعیت کے بجائے فردیت اور خارجیت کے بجائے داخلیت پر زور دیا گیا۔شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کا استعمال ہونے لگا۔نتیجتاً علامتی، تمثیلی اور تجریدی افسانے تصنیف ہونے لگے۔

جدیدیت میں کہانی برائے نام ہی رہ گئی بلکہ علامت اور علامتی اظہار ہی سب کچھ ہونے لگا جس کے سبب بیانیہ انداز کہانی سے غائب ہوگیا۔ مگر وقت کے ساتھ ساتھ اس رجحان میں بھی تبدیلی ہوئی اور مابعد جدید دور سامنے آیا جس کے تحت بیانیہ کی واپسی ہوئی۔ اس دور میں کہانی کا مرکز فرد کی ذات ہے جس کے تجربات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کی گئی۔ موجودہ ماحول نے عوام کو ذہنی کشمکش میں مبتلا کر دیا ہے، شخصیت ٹوٹ پھوٹ گئی ہے جس کا اثر فنکاروں پر بھی پڑا اور ایسے افسانے لکھے گئے جس میں فرد کی شناخت کا مسئلہ اٹھایا گیا۔ اس طرح اکیسویں صدی تک آتے آتے افسانے کی صف میں ایک نئی حرارت اور توانائی پیدا ہوئی اور نیا افسانہ، نئی معنویت اور نئی زندگی سے ہم آہنگ ہوا۔ اس طرح صغیر افراہیم نے افسانے کی عہد بہ عہد تبدیلی کو نہایت جامع اور مبسوط انداز میں پیش کیا ہے، جس سے پوری روایت ذہن نشیں ہو جاتی ہے۔

'فکشن کی تنقید' عنوان کے تحت صغیر افراہیم نے فکشن کی تنقید کو تاریخی حقایق کی روشنی میں پیش کیا ہے۔ ان کا خیال ہے کہ داستانیں اردو فکشن کا نقش اوّل ہیں۔ اس کے بعد سرسید تحریک کے زیر اثر ایسا فکشن وجود میں آیا جس نے اصلاحی کوششیں کیں۔ یہ تبدیلی ۱۸۵۷ء کی ناکام جنگ آزادی کی دین تھی۔ مغربی تعلیم کے رجحان کے زیر اثر بیسویں صدی میں رومانی فکشن وجود میں آیا۔ اب اصلاحی کوششوں کے ساتھ ساتھ رومانی رویے بھی ادیبوں پر اثر انداز ہونے لگے۔ نتیجے کے طور پر اردو ادب میں اصلاحی اور رومانی فکشن کے دو دبستان سامنے آئے۔ 'انگارے' (۱۹۳۲ء) کی اشاعت کے بعد فکشن نگاروں نے اصلاحی اور رومانی تحریکوں کی خوبیوں کو اپنے فن پاروں میں پیش کرنے کی کوشش کی ہے جس کے سبب ان کی تصانیف میں حقیقت اور تخیل، اصلاح اور رومان، دیہی اور شہری زندگیوں کا فنکارانہ امتزاج دکھائی دیتا ہے۔

ادب کی دوسری اصناف کی طرح فکشن کی تنقید میں بھی تجربے ہوئے۔ صغیر افراہیم نے ایک جگہ لکھا ہے:

> 'ترقی پسند تحریک سے قبل کی تنقید، فکشن کے اُس عہد کے بدلتے ہوئے رجحانات کو ملحوظ رکھتے ہوئے مثالیت پسندی پر زور دیتی ہے اور کرداروں کی برائی اور اچھائی کو مرکزِ توجہ بناتی ہے۔۔۔

ترقی پسند نقادوں نے فکشن کی تنقید کی اساس سماجی حقیقت نگاری
پر قائم کی۔ علامت اور تجریدیت کو ترقی پسندی کا ردِ عمل سمجھا جا سکتا
ہے۔ گو کہ ان کا مطمحِ نظر ذہنی آزادی پر زور تھا۔' (ص ۲۴۰)

جن ناقدین کی وجہ سے فکشن کی تنقید با قاعدہ وجود میں آئی ان میں سر فہرست نام احتشام حسین کا ہے۔ جنھوں نے سماجی بصیرت اور فکشن کے تعلق سے گفتگو کی اور داستان کی معنویت تسلیم کر کے اس پر بحث کی ہے۔ احتشام حسین کی تنقید موضوعاتی ہونے کے باوجود فنی نکات کا بھی احاطہ کرتی ہے۔ ان کے بعد سید وقار عظیم کا نام بھی اہمیت کا حامل ہے۔ جنھوں نے اردو فکشن پر بھرپور طریقے سے اظہارِ خیال کیا ہے۔ ان کے بعد علی عباس حسینی، عبد السلام اور یوسف سرمست کے نام قابلِ ذکر ہیں جنھوں نے ناول کی تنقید لکھ کر اردو ادب کے سرمایے میں اضافہ کیا ہے۔
فکشن کی تنقید میں محمد حسن عسکری، ممتاز شیریں، وارث علوی، قاضی افضال حسین، ابوالکلام قاسمی، شمیم حنفی، شمس الرحمٰن فاروقی اور گوپی چند نارنگ کے نام اہمیت کے حامل ہیں جن میں قاضی افضال حسین بین المتونیت کے حوالے سے تنقید کرتے ہیں جبکہ ابوالکلام قاسمی مغربی اصول وضوابط کے حوالے سے فکشن کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ شمیم حنفی تقابلی تنقید اور تحلیلی اندازِ نقد کے ذریعے فنپارہ کو سمجھتے ہیں۔ شمیم حنفی نے کہانی کے پانچ رجحانات کی نشاندہی مدلل طریقے سے کی ہے جبکہ شمس الرحمٰن فاروقی قدیم وجدید کے درمیان رشتہ رکھتے ہوئے تنقیدی خدمات انجام دیتے ہیں۔ انھوں نے فکشن کی تنقید کے نئے اصولوں اور رجحانات سے آگاہی کرائی۔ گوپی چند نارنگ کی نظر مغربی اور مشرقی علوم دونوں پر یکساں ہے۔ انھوں نے اسلوبیات کے تعلق سے فکشن کی تنقید کی ہے۔

مندرجہ بالا نقادوں نے اپنے سے پہلے کے ناقدین کی رائے سے اختلاف کیا ہے مگر اس کے باوجود یہ ناقدین معاصر عمرانی مسائل اور ادبی رویوں سے غافل نہیں رہے۔
اس کے بعد فکشن کی تنقید میں سلیم اختر اور مجنوں گورکھپوری کا نام آتا ہے۔ جنھوں نے تخلیق کو تحلیل نفسی کے نقطۂ نظر سے پرکھا اور کرداروں کا نفسیاتی تجزیہ پیش کیا۔ آل احمد سرور بھی فکشن کی تنقید میں اہمیت رکھتے ہیں۔ ترقی پسند فکر اور اسلوب کے معترف ہونے کے باوجود انھوں

نے قدیم باتوں کو رد نہیں کیا بلکہ اس بات پر زور دیا کہ فکشن پر ناقدین کو مختلف طریقے سے سوچنا چاہیے تا کہ اس کے بہت سے رنگ سامنے آسکیں۔

آل احمد سرور کے بعد اختر حسین رائے پوری، اختر اورینوی، قمر رئیس، سید محمد عقیل رضوی نے سماجی حقیقت نگاری کی نظر سے فکشن کو پرکھا۔ اس کے علاوہ مہدی جعفر، محمود ایاز، ارتضٰی کریم وغیرہ نے جدید فکشن کے مسائل پر تنقیدی بحث کی۔ وہاب اشرفی اور اسلوب احمد انصاری نے فنپارے کا تجزیاتی مطالعہ پیش کیا۔ عتیق اللہ نے فنپارے کے موضوع اور اظہار دونوں پر تنقیدی گفتگو کی ہے۔ قاضی جمال حسین فکشن کے مشرقی اور مغربی دونوں اصول وضوابط پر نظر رکھتے ہیں جبکہ خورشید احمد مغربی فکشن کے حوالے سے فنپارے کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔

صغیر افراہیم کے مطابق اگر فکشن کی تنقید کے پورے منظرنامے کو دیکھیں تو معلوم ہوتا ہے کہ کس طرح سے فکشن میں اصلاح پسندی اور رومانیت کے بعد سماجی اور نفسیاتی حقیقت نگاری پر زور تھا لیکن پھر جدیدیت کا رجحان سامنے آیا جس کے سبب شعور کی رو اور آزاد تلازمۂ خیال پر زور ہوا مگر کچھ وقت کے بعد جب فنکار، قاری اور نقاد سب کے لیے یہ تصورِ فن مشکل ہو گیا تو انھوں نے اس روش سے الگ راہ منتخب کی اور فنکار پھر سے کہانی کی تلاش میں نکلا جس سے کہانی پن کی جانب مراجعت ہوئی۔ 'اردو فکشن۔ آل احمد سرور کی نظر میں' عنوان کے تحت صغیر افراہیم نے آل احمد سرور کے نظریات سے مدلل بحث کی ہے:

> 'آل احمد سرور اردو ادب میں 'فکشن' لفظ کے استعمال پر زور دیتے ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ 'انگریزی کی ایسی اصطلاحیں جن کے مترادف الفاظ ہمارے یہاں نہ ہوں اور جو ہمارے صوتی نظام کے مطابق ہوں، انھیں بجنسہ لے لینے میں پس وپیش نہیں کرنا چاہیے۔' (اردو فکشن، آل احمد سرور بحوالہ اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ ص ۲۴۸)

مزید لکھتے ہیں:

> 'غزل کے اثر سے چوں کہ مجموعی طور پر ہمارا فنی شعور چھوٹے

پیمانے پر تصویریں بنانے یا miniature painting سے
زیادہ مانوس ہے، اس لیے مختصر افسانے میں اس نے زیادہ
آسودگی پائی۔' (ایضاً ص ۲۴۹)

صغیر افراہیم کے خیال میں سرور صاحب کی رائے بالکل صحیح ہے۔ آل احمد سرور نے اردو ادب کے میدان میں قدم رکھا تو اس وقت ترقی پسند ادب لکھا جا رہا تھا۔ اس سے متاثر ہونے کے باوجود وہ ادعائیت سے دور رہے۔ انھوں نے ترقی پسندی کے زوال کے بعد علامت پسندی کو رد نہیں کیا۔ ان کے خیال میں علامت سازی انسان کی فطرت ہے۔

آل احمد سرور کی رائے میں کرشن چند کا افسانہ 'ان داتا' بنگال کے قحط کی سچی نہیں بلکہ خیالی تصویر ہے جبکہ صغیر افراہیم کے خیال میں اس موضوع پر اردو ادب میں بہت سے افسانے لکھے گئے جن میں دیویندر ستیارتھی کا نئے دھان سے پہلے، خواجہ احمد عباس کا ایک پائیلی چاول، اختر اورینوی کا جنگل، علی عباس حسینی کا میخانہ اور صدیقہ بیگم کا چاول کے دانے افسانے وغیرہ ہیں۔ مگر مقبولیت کا سہرا 'ان داتا' کے سر بندھا۔ اس کی اہم وجہ قحط کی سچی اور حقیقی تصویر کشی ہے۔

افسانے کے علاوہ آل احمد سرور نے ناول پر بھی تنقیدی مضامین لکھے۔ ان کی نظر میں ناول نگاری، افسانہ نگاری کی بہ نسبت زیادہ مشکل فن ہے۔ اس کی کامیابی کے لیے سازگار ماحول کی شرط ضروری ہے اور سازگار ماحول تبھی مل سکتا ہے جب ناول نگار کو نثر کے تعمیری حسن کا احساس ہو، ساتھ ہی مختلف قسم کی نثر کے اچھے نمونے سامنے آچکے ہوں اور ایک ایسا طبقہ وجود میں آچکا ہو جو تحریر کے آہنگ کو پڑھ اور سمجھ سکے۔ آل احمد سرور فکشن پر اتنی گہری نظر رکھتے ہیں کہ وہ بہت آسان اور رواں دواں انداز میں پتے کی بات کہہ جاتے ہیں۔ صغیر افراہیم نے فکشن سے متعلق آل احمد سرور کی تنقیدی بصیرت کا اعتراف کیا ہے اور ان کے طرزِ تنقید پر نہایت عالمانہ گفتگو کی ہے۔

آل احمد سرور ناول اور رومان کو دو الگ الگ صنف مانتے ہیں جبکہ صغیر افراہیم نے مختلف ناقدین کی رائے سے یہ نتیجہ اخذ کیا ہے کہ رومان، قصہ کے اجزائے ترکیبی میں سے ایک ہے۔ تلاش بہاراں، شب گزیدہ، دست سوس، خوشیوں کا باغ، دویہ بانی اور فسوں رومان نہ ہو کر ناول ہیں۔ اس میں کرداروں کا جو رومانی رویہ ہے وہ اسے ناول کا کردار بنا رہا ہے۔

'انیسویں صدی میں اردو ناول' عنوان کے تحت صغیر افراہیم نے ناول کے فن اور اس کے ارتقا پر گفتگو کی ہے۔ ان کے مطابق ناول، داستان کی ترقی یافتہ، جدید واضح اور کامیاب شکل ہے۔ اس میں انسانی زندگی کی بھرپور عکاسی ملتی ہے۔ اس میں تخیل کی کم، انسانی جذبات و احساسات کی اہمیت پر زیادہ زور دیا جاتا ہے۔ انسانی زندگی کے ہر پہلو کی تبدیلی کو سیاسی، سماجی اور اقتصادی پس منظر میں بیان کیا جاتا ہے۔ اسی دوران صغیر افراہیم اردو ناول کے ارتقائی سفر پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔

کریم الدین نے ۱۸۶۲ء میں 'خطِ تقدیر' نام سے ناول لکھ کر اردو ناول نگاری کا آغاز کیا۔ اس ناول سے اردو ادب میں قصہ نگاری کے نئے دور کا آغاز ہوتا ہے۔ 'خطِ تقدیر' کے بعد با قاعدہ اردو ناول نگاری کا آغاز ڈپٹی نذیر احمد کے ناول 'مراۃ العروس' سے ہوتا ہے جو ۱۸۶۹ء میں لکھنؤ سے شائع ہوا۔ اس ناول میں علم سے بے بہرہ خواتین کے مسائل بیان کیے گئے ہیں۔ نذیر احمد کا دوسرا ناول 'بنات النعش'، ۱۸۷۳ء میں دہلی سے شائع ہوا۔ اس میں نذیر احمد نے علم کے مختلف شعبوں سے متعلق معلومات فراہم کی ہیں۔

ان کے تیسرے ناول 'توبتہ النصوح' میں اخلاقی اور مذہبی تربیت پر زور دیا گیا ہے۔ فسانۂ مبتلا (۱۸۸۵ء)، ابن الوقت (۱۸۸۸ء)، ایامیٰ (۱۸۹۱ء) اور رویائے صادقہ (۱۸۹۲ء) ان کے دیگر اہم ناول ہیں۔

نذیر احمد کے بعد رتن ناتھ سرشار کا نام آتا ہے جنھوں نے اپنے ناولوں میں اودھ کی تہذیبی اور سماجی اقدار کو موضوع بنایا ہے۔ ان کے ناول 'فسانۂ آزاد'، جامِ سرشار، سیرِ کہسار، کامنی، کڑم دُھم، پی کہاں اور طوفانِ بے تمیزی وغیرہ ہیں۔ فنی نقطۂ نظر سے سرشار کا سب سے اہم اور کامیاب ناول 'فسانۂ آزاد' ہے جو ۱۸۸۰ء میں شائع ہوا۔ اس کے زندہ جاوید کردار میاں آزاد اور خوجی ہیں۔ سرشار نے اس ناول میں لکھنؤ کی زوال آمادہ تہذیب پر طنز کیا ہے۔

نذیر احمد اور سرشار کے بعد صغیر افراہیم شرر کا ذکر کرتے ہیں۔ ان کے ناول دلچسپ ۱۸۸۵ء، ملک العزیز ورجینا ۱۸۸۸ء، حسن انجلینا ۱۸۸۹ء، منصور موہنا ۱۸۹۰ء اور فردوسِ بریں ۱۸۹۹ء وغیرہ ہیں۔ ان کا مشہور تاریخی ناول 'منصور موہنا' ہے جس میں محمود غزنوی کے دورِ حکومت

کے ایک انصار خاندان کا قصہ بیان کیا گیا ہے جبکہ 'فردوسِ بریں' میں حسن بن صباح کی مصنوعی جنت اور فرقہ باطنیہ کی تبلیغی سازشوں کا پردہ فاش کیا گیا ہے۔ صغیر افراہیم کے خیال میں منظر کشی کے اعتبار سے یہ ناول اپنے عہد کا سب سے اچھا ناول قرار دیا جاسکتا ہے۔

انیسویں صدی کے سب سے کامیاب ناول نگار مرزا محمد ہادی رسوا ہیں جنھوں نے 'امراؤ جان ادا' جیسا ناول لکھ کر فنی اور فکری دونوں سطح پر ناول نگاروں کی رہنمائی کی۔ امراؤ جان ادا ۱۸۹۹ء میں شائع ہوا۔ اس ناول کا موضوع اودھ کی تہذیبی معاشرت کا زوال ہے۔ ناول کے ابتدائی دور کا جائزہ لیتے ہوئے صغیر افراہیم لکھتے ہیں:

> 'ناول کا یہ ابتدائی دور اڑتیس (۳۸) سال پر محیط ہے۔ فنی طور پر اس دور کے ناولوں میں پلاٹ اور کردار کو خاص اہمیت حاصل رہی ہے۔۔۔ فکری اعتبار سے قومی ہمدردی، اصلاحی جذبہ، مشرقی تہذیب، روایات اور اخلاقی اقدار جیسے موضوعات کو بیشتر ناولوں میں بڑے دلکش اور جذباتی انداز میں پیش کیا گیا۔ اس تشکیلی دور کے ناول نگاروں نے صنف ناول کی بنیادوں کو پختہ کرنے میں اپنی تمام صلاحیتیں صرف کی ہیں اور اس اساس کو اتنا پائدار بنایا ہے کہ بیسویں صدی کے آغاز سے ناول کا تمام تر ڈھانچہ اسی پر اُستوار نظر آتا ہے۔' (ص ۲۷۳)

ناول پر گفتگو کے بعد صغیر افراہیم 'کہانی کا ارتقائی سفر' کے حوالے سے بات کرتے ہیں۔ وہ کہانی کو انسانی زندگی اور اس کے وجود کا رہینِ منت مانتے ہیں۔ ان کا خیال ہے کہ کہانی کا ارتقاء بھی انسانی ارتقاء کے ساتھ ساتھ ہوا۔ کہانی کی ابتدائی شکل وہ ہے جب اسے اشاروں میں بیان کیا گیا کیونکہ اس وقت انسان نے بولنا نہیں سیکھا تھا لیکن رفتہ رفتہ انسان میں شعور پیدا ہوا۔ خیالات کی ادائیگی کے لیے وہ منھ سے آوازیں نکالنے لگا اور انھیں الفاظ کی شکل میں بولنے لگا۔ اجداد سے فطری لگاؤ ہونے کے سبب وہ ان کے کارنامے بیان کرنے لگا۔ یہی کارنامے اور اس پر گزرے واقعات نے نظم وضبط پیدا کر کے کہانی کو باقاعدہ شکل دی۔ انسان نے اسے اپنی تفریح

طبع کے لیے استعمال کیا۔ آہستہ آہستہ انسان نے بولنے کے ساتھ ساتھ پڑھنا لکھنا بھی سیکھ لیا اور جب اس نے خود پر گزرے واقعات اور مختلف قصوں کو تحریری شکل دی تو کہانی کی صنف ابتدائی دور میں داخل ہوگئی۔ کہانیاں نثر کی بہ نسبت منظوم شکل میں پہلے سامنے آئیں۔ دجلہ و فرات کے قریبی علاقے میں لکھی جانے والی منظوم کہانی سامری تہذیب کی ضامن ہے۔ یہ تین ہزار پانچ سو قبل مسیح کے درمیانی دور کی کہانی ہے۔ تین ہزار اشعار پر مشتمل کہانی 'گل گامش' حمور بی کے عہد (۲۰۶۵۔۲۰۲۴ ق م) میں لکھی گئی۔ تین ہزار سال پرانے 'رگ وید' میں تقریباً سو کہانیاں بیان کی گئی ہیں۔

صغیر افراہیم کے بقول سات یا آٹھ صدی قبل مسیح یونان میں ہومر کی دو شعری تخلیقات بہت مشہور ہوئیں جن سے کہانی پن کا باقاعدہ آغاز ہوتا ہے۔ یہ شعری تخلیقات 'ایلیڈ' اور 'اوڈیسی' ہیں جنھوں نے ہومر کو زندہ جاوید بنا دیا۔ کہانی کے تعلق سے چھ اور چار سو سال قبل مسیح کا درمیانی عہد بھی اہمیت کا حامل ہے۔ جس میں 'توریت' اور 'زبور' جیسی آسمانی کتابیں جو حضرت موسیٰ اور حضرت داؤدؑ پر نازل ہوئیں، ان میں موجود قصے بہت مشہور ہوئے۔ اسی دور میں پہلی بار نثری کہانیاں لقمان نے 'اسپس فیبلس' کے نام سے لکھیں جس نے 'حکایاتِ لقمان' سے شہرت حاصل کی۔

چار سو سال قبل مسیح سے کچھ پہلے ہندوستان میں سنسکرت زبان میں بالمیکی نے 'رامائن' لکھی۔ نصیحت آمیز واقعات پر مشتمل یہ منظوم کہانی ہے۔ اس کے بعد 'مہابھارت' اور 'بھگوت گیتا' تصنیف ہوئیں۔ یہ مذہبی تصانیف کے ساتھ ساتھ تاریخی اہمیت کی بھی حامل ہیں۔

تیسری صدی قبل مسیح میں بھاس نے سنسکرت زبان میں تیرہ ڈرامے لکھے جن میں 'سوپن واسودتہ' بہترین ڈراما تسلیم کیا گیا جبکہ دوسری صدی قبل مسیح میں سنسکرت زبان میں شودرک نے 'مرچھکٹک' ڈراما لکھا۔ اس میں ایک غریب برہمن اور امیر طوائف کے عشق کی داستان بیان کی گئی ہے۔ تیسری اور پہلی صدی قبل مسیح کے درمیان 'جاتک کتھائیں' لکھی گئیں۔ پالی زبان میں لکھی ان کہانیوں میں مہاتما بدھ کے پچھلے جنم کی تصویر کشی کی گئی ہے۔

تین سو عیسوی میں سنسکرت زبان میں 'پنچ تنتر' نام کی کتاب کشمیر میں لکھی گئی جس کے مصنف وشنو شرما ہیں۔ اس میں جانوروں کی زبانی کہانیاں بیان کی گئی ہیں۔ اسی کی طرز پر اور بھی

دوسری کہانیاں لکھی گئیں۔ 'بیتال پچیسی' اور 'سنگھاسن بتیسی' کی کہانیاں اس کی مثال میں پیش کی جاسکتی ہیں۔ عربی اور پہلوی زبان نے بھی 'پنچ تنتر' سے استفادہ کیا اور اس کی طرز پر 'کلیلہ و دمنہ' جیسی کہانی عبداللہ بن مقفع نے لکھی۔

یونان کی کہانیوں میں 'مائی لیشین ٹیلس' (Milasian tales) بھی اہم ہے جسے ارسطو کے شاگرد نے نثر میں لکھا۔ دوسری صدی عیسوی میں 'اپولینس' (Appuliens) نے 'گولڈن ایس' نام کی کہانی لکھی۔

اسلام آنے کے بعد 'قرآن پاک' میں موجود قصے بھی مقبول ہوئے جن کی بنیاد پر قصص الانبیاء جیسی بہت سی کتابیں لکھی گئیں۔ اس کے بعد ہندوستانی شاعر کالی داس نے 'ابھگیان شاکنتلم' کے نام سے سنسکرت زبان میں ڈراما لکھا جو 'شکنتلا' کے نام سے بہت مشہور ہوا۔ پھر چھٹی صدی عیسوی میں سنبد نے 'واسودتہ' اور ڈانڈین نے 'دس کمار چرتر' جیسی تصانیف لکھیں۔ ساتویں صدی عیسوی میں راجہ ہرلیش کے ڈراموں نے بھی کافی شہرت حاصل کی۔ آٹھویں صدی عیسوی میں بھوبھوتی کے ڈرامے چرتر، مالتی مادھو اور رام چرت مقبول ہوئے۔ نویں صدی عیسوی میں عربی زبان کی کہانی 'داستان الف لیلہ' تصنیف ہوئی جو بہت مشہور ہوئی۔ اس کے ترجمے کئی زبانوں میں کیے گئے۔

دسویں صدی عیسوی میں تری وکرم بھٹ نے 'نل چمپو' نام کی کہانی لکھی جس میں نثر اور نظم دونوں کا استعمال کیا گیا۔ اسی زمانے میں جاپان میں نثری کہانیاں لکھی جانی شروع ہوئیں۔ مراسا نام کی ایک عورت نے 'نوشکیلن' کہانی لکھ کر نثری کہانیوں کا آغاز کیا۔ پھر فرانسیسی مصنف شانشودی ژیست (Chanso de geste) کی کہانیاں ملتی ہیں۔ گیارویں صدی عیسوی میں ایرانی شاعر فردوسی کی منظوم کہانی 'شاہنامہ' بہت مشہور ہوئی۔ یہ اپنی انفرادیت کی بنا پر اہمیت کی حامل ہے۔ اس نے افسانوی ڈھانچے کو کئی طرح سے متاثر کیا اس کے بعد چہار مقولے، ہفت پیکر، خسرو شیریں، اسکندر نامہ اور گلستاں، بوستاں تصنیفات کافی مقبول ہوئیں۔ اسی زمانے میں ترکی ادب میں ایک مشہور کردار ملا نصر الدین سامنے آتا ہے جس سے وابستہ بہت سی کہانیاں منظرِ عام پر آئیں جس نے عوامی دلچسپی کا سامان مہیا کیا۔

اس طرح دنیا کے مختلف علاقوں اور زبانوں میں کہانی کے ابتدائی نقوش کی اطلاعات فراہم کرنے اور ان پر گفتگو کے بعد صغیر افراہیم اس نتیجے پر پہنچتے ہیں کہ کہانی نے انسان کے ساتھ ساتھ عہد بہ عہد ارتقاء کے مراحل طے کیے۔ جس طرح انسان کے علم و فضل میں اضافہ ہوا اسی طرح کہانی پھلتی پھولتی گئی۔ کہانی کا ارتقائی سفر مثنویوں اور داستانوں سے شروع ہو کر ناول اور افسانے کی صورت میں سامنے آیا۔

صغیر افراہیم کی کتاب 'اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ' کے مطالعہ سے یہ اندازہ ہوتا ہے کہ مصنف نے فکشن سے متعلق تمام تر پہلوؤں پر نہایت تفصیلی اور علمی انداز میں اس طرح روشنی ڈالی ہے کہ ناول، ڈراما اور افسانہ کی ارتقائی تاریخ، ان کے فنی لوازمات اور فکری و موضوعاتی دائرے سب کے سب ایک کتاب میں سمٹ آئے ہیں۔ جہاں تک اسلوب کا سوال ہے انھوں نے پوری کتاب میں اپنے ناقدانہ منصب کو ملحوظ رکھتے ہوئے معروضی اور مدلل طریقۂ کار روا رکھا ہے۔ دوسرے ناقدین کے متن کی گہرائی میں اُتر کر جہاں ان کی درست آرا کی حمایت کی ہے وہیں قابلِ گرفت خیالوں کو نشان زد بھی کیا ہے۔ اسی طرح جن تخلیقات کو انھوں نے موضوع بنایا ہے، ان کی خوبیوں اور خامیوں پر جرح کر کے مخلصانہ رائے قائم کی ہے۔ اس طرح اردو فکشن کے حوالے سے یہ کتاب نہ صرف متوازن تنقید کا نمونہ ہے بلکہ اعتبار اور استناد کی حیثیت بھی رکھتی ہے۔

کابلی والا۔ایک تجزیاتی مطالعہ

رابندر ناتھ ٹیگور کا نام آتے ہی ہمارے ذہن میں ہندوستان کا قومی ترانہ جن گن من گونجنے لگتا ہے۔نظموں کا مجموعہ ''گیتا نجلی'' ٹیگور کا ایسا تخلیقی شاہکار ہے جس پر انھیں ۱۹۱۳ء میں نوبل پرائز دیا گیا۔انھوں نے شانتی نکیتن ادارے کی بھی بنیاد ڈالی جسے اب یونیورسٹی کا درجہ حاصل ہو گیا ہے۔رابندر ناتھ ٹیگور نے نہ صرف نثر و نظم میں اپنے فن کا مظاہرہ کیا بلکہ موسیقی میں بھی دلکش دھنوں کی ایجاد کی۔یہ دھنیں رابندر سنگیت کے نام سے موسوم ہوئیں۔رابندر ناتھ ٹیگور نے مصوری میں بھی اپنے فنی کمالات دکھائے۔ان کی بیشتر تصاویر قدرتی مناظر، جنگلی جانور اور پرندوں پر مبنی ہیں۔غرض ٹیگور صرف ایک فن میں یکتا نہیں تھے بلکہ بہت سے فنون میں انھیں مہارت حاصل تھی۔ انھوں نے بنگلہ ادب میں وہ مقام حاصل کیا جو کم ہی لوگوں کو حاصل ہو سکا۔

ٹیگور اپنے مخصوص طرزِ اظہار اور زندگی کے سادہ رویّے کے سبب منفرد ہیں۔ان کی سادگی کے متعلق مولوی عبدالحق اپنے ایک مضمون ''رابندر ناتھ ٹیگور'' میں لکھتے ہیں:

> ''انھوں نے ایک زمیندار یا جاگیردار کے گھر میں آنکھ کھولی تھی لیکن ان کی سادہ زندگی قابلِ رشک تھی۔سادہ لباس پہنتے تھے۔کھانے میں کسی قسم کا تکلف نہیں۔ ہمیشہ سادہ غذا کھاتے تھے۔اپنے شاگردوں کو بھی یہی مشورہ دیتے تھے۔''سادہ اور قدرتی اصولوں پر زندگی بسر کرو۔'' (رابندر ناتھ ٹیگور از مولوی عبدالحق مشمولہ اپنی زبان، چھٹی جماعت، این۔سی۔ای۔آر۔ٹی ص ۷۵)

رابندر ناتھ ٹیگور کی زندگی میں سادگی کو اہمیت حاصل تھی۔وہ اس حد تک سادگی پسند تھے

کہ انگلستان میں رہنے کے باوجود وہاں کی آرائش و آسائش ان کی شخصیت پر اثر انداز نہیں ہو سکی۔ مولوی عبدالحق لکھتے ہیں:

''انگلستان میں کچھ دن ٹھہرنے کے بعد جیسے گئے تھے ویسے ہی واپس آئے۔ کوئی ڈگری ساتھ نہ لائے۔ خاندان کے لوگ ناراض تھے۔ اس لیے ان کو حکم ملا کہ شیلدا ان پہنچ کر جاگیر کا انتظام کریں۔ یہاں انھیں پہلی بار اس ہندوستان کی غریبی اور افلاس، گاؤں والوں کی بھل منساہٹ اور انسانیت کو گہری نظر سے دیکھنے کا موقع ملا۔ یہاں انھیں غریب کاشت کاروں کی سادہ زندگی سے سابقہ پڑا۔ یہاں وہ غریبوں اور مزدوروں کے دکھ درد میں شریک رہے۔'' (ص ۴۷)

شاید یہی وجہ ہے کہ رابندر ناتھ ٹیگور نے اپنی کہانیوں میں سادہ اور عام زندگی سے تعلق رکھنے والے کرداروں کو پیش کرنے میں زیادہ دلچسپی دکھائی ہے۔ اپنے افسانوں میں انسانی زندگی کی پیچیدگیوں کو اس طرح گرفت میں لینے کی کامیاب کوشش کی ہے کہ قاری سوچنے پر مجبور ہو جاتا ہے۔ ٹیگور قاری کے ذہنی دریچوں کو وا کرتے ہیں لیکن اس کے لیے زندگی کے فلسفیانہ پیچیدہ مسائل کا سہارا نہیں لیتے بلکہ عام انسانوں کی چھوٹی چھوٹی الجھنیں، عام اور سادہ زندگی کی نظر نہ آنے والی داخلی کشمکش اور ان سے پیدا ردِ عمل کو کمالِ فن کاری سے کہانیوں میں پیش کرتے ہیں۔ اس طرح انسانی نفسیات، خونی رشتوں سے متعلق جذبات اور کشمکش کو ٹیگور نے زیر مطالعہ کہانی ''کابلی والا'' میں نہایت خوبصورتی سے پیش کیا ہے۔

''کابلی والا'' رابندر ناتھ ٹیگور کی مشہور و معروف کہانیوں میں سے ایک ہے۔ یہ ایک جذباتی کہانی ہے۔ اس میں اس کیفیت پر زور دیا گیا ہے کہ انسان روزی روٹی کی تلاش میں اپنے عزیزوں سے دور پردیس میں کس طرح زندگی گزارتا ہے۔ ''کابلی والا'' کہانی میں ایک باپ کو اس کی بیٹی کی ہم عمر ایک بچی میں اپنی بیٹی نظر آتی ہے جس کے سبب وہ اس کے ساتھ محبت کا سلوک کرتا ہے۔ رحمت ایک غریب آدمی ہے وہ سوکھے میوے اور کپڑے وغیرہ فروخت کرتا ہے۔ دورانِ تجارت اس کی ملاقات منّی نام کی ایک چھوٹی سی بچی سے ہو جاتی ہے۔ منّی کو دیکھ کر اس کے اندر

موجود باپ کا دل تڑپ اٹھتا ہے۔ اس نے اپنے دل کی تسکین کے لیے یہ راستہ نکالا کہ منّی کو کشمش، بادام دے کر دوستی کا ہاتھ بڑھایا۔ عمر میں فرق ہونے کے باوجود ان دونوں کی دوستی ہو جاتی ہے۔ رحمت جسے بچے ''کابلی والا'' کہہ کر پکارتے تھے، اسے ایک آدمی پر جان لیوا حملہ کرنے کے جرم میں سات سال کی قید ہو جاتی ہے۔ قید سے چھوٹنے کے بعد وہ منّی سے ملنے اس کے گھر پہنچتا ہے۔ اتفاق سے اسی دن منّی کی شادی تھی۔ اسے اس حسنِ اتفاق پر بے حد خوشی ہوتی ہے۔ وہ منّی کے والد سے گزارش کرتا ہے کہ منّی سے اس کی ملاقات کرادی جائے لیکن منّی کے والد انکار کر دیتے ہیں۔ کابلی والے کو بہت افسوس ہوتا ہے اور پھر جو میوہ منّی کے لیے لایا تھا، انھیں دے دیتا ہے۔ اس کے بعد وہ منّی کے والد سے وجہ بیان کرتا ہے کہ اس کی بیٹی بھی منّی کی ہم عمر ہے۔ منّی سے ملاقات کر کے اسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ اپنی بیٹی سے مل رہا ہے۔ رحمت کی یہ بات سن کر منّی کے والد اسے فوراً ملنے کی اجازت دے دیتے ہیں۔ منّی کو دلہن کے لباس میں کھڑا دیکھ کر رحمت کو اپنی بیٹی یاد آجاتی ہے کہ پتا نہیں ان برسوں میں اس کا کیا حال ہوا ہوگا۔

رابندر ناتھ ٹیگور نے اس کہانی کا پلاٹ بے حد خوبصورتی سے تیار کیا ہے۔ اچھا افسانہ لکھنے کی جو فنّی خصوصیات ہیں ان کا استعمال انھوں نے بخوبی کیا ہے۔ کہانی کی ابتدا میں ''منّی سُسرال جاؤ گی؟'' بچی کے لیے ایک بے معنٰی جملہ کہانی کے آخر میں اپنی معنویت اختیار کر لیتا ہے۔ کہانی کے اختتام پر قاری کی سمجھ میں یہ بات آجاتی ہے کہ افسانہ نگار نے دونوں کرداروں کے درمیان اسی مخصوص مکالمے کو کیوں ادا کروایا ہے۔

''کابلی والا'' جیسا کہ نام سے ہی ظاہر ہے کہ کابل کا باشندہ ہے۔ رحمت کابل کے ایک پٹھان خاندان سے تعلق رکھتا تھا۔ پٹھانوں کے متعلق مشہور ہے کہ انھیں بہت جلد اور زیادہ غصّہ آتا ہے جس کی وجہ سے انھیں اپنی غلطی کا خمیازہ بھی بھگتنا پڑتا ہے۔ ''کابلی والا'' یعنی رحمت کو بھی اپنے غصے کا خمیازہ جیل کی سزا کاٹ کر بھگتنا پڑا۔

یہ کہانی بیانیہ انداز میں پیش کی گئی ہے۔ جن کرداروں کی مدد سے اس کہانی کو تعمیر کیا گیا ہے وہ راوی، منّی اور کابلی والا ہیں۔ راوی منّی کے والد ہیں۔ منّی ایک چھوٹی سی بچی ہے جو اپنی پیاری اور معصوم باتوں سے رحمت کا دل بہلاتی ہے۔ جبکہ ''کابلی والا'' ایک پھیری والا ہے جو

تجارت کے سلسلے میں کلکتہ آیا ہوا ہے۔ وہ جاڑے کے موسم میں اپنے تھیلے میں کشمش اور بادام فروخت کیا کرتا ہے۔ وہ کردار جس کے اردگرد کہانی ارتقائی منزلیں طے کرتی ہے، وہ کابلی والا ہی ہے۔ ''کابلی والا'' کی شخصیت افسانہ نگار نے کچھ اس طرح پیش کی ہے:

> ''کابلی والے کے کندھے پر میوے کا تھیلا اور ہاتھ میں انگوروں کی پٹاری تھی۔ موٹے موٹے کپڑے کا ڈھیلا ڈھالا کرتا پہنے، صافہ باندھے، لمبے ڈیل ڈول کا ایک کابلی والا سڑک پر آہستہ آہستہ چلا جا رہا تھا۔'' (کابلی والا از رابندر ناتھ ٹیگور مشمولہ اپنی زبان، چھٹی جماعت ص ۹۶)

اس بیان سے کابلی والا کی ظاہری شخصیت نظروں کے سامنے آجاتی ہے مگر اس کے اندرون کی شخصیت سے پردے افسانے میں آہستہ آہستہ اٹھتے ہیں:

> ''میں ایک روز کسی ضروری کام سے باہر جا رہا تھا۔ دروازے پر دیکھا کہ منّی اس کابلی والے سے بڑے مزے سے باتیں کر رہی تھی۔ وہ بادام اور کشمش لیے ہوئے تھی۔ میں نے کابلی والے سے کہا ''یہ سب کیوں دیا؟ اب مت دینا'' یہ کہہ کر میں نے جیب سے اٹھنّی نکال کر کابلی والا کو دی۔ اس نے بلا جھجک اٹھنّی لے کر جیب میں ڈال لی۔ جب میں کام سے لوٹ کر گھر آیا تو میں نے دیکھا کہ اُس اٹھنّی کی وجہ سے گھر میں بڑا شور مچا ہوا ہے۔ منّی کی ماں اس سے ڈانٹ کر پوچھ رہی تھی کہ تو نے اس سے اٹھنّی کیوں لی؟ منّی کی آنکھوں میں آنسو بھر آئے۔ اس نے کہا ''میں نے نہیں مانگی، وہ اپنے آپ دے گیا۔'' (ص ۹۶)

منّی کے والد ایک غیرت مند شخص ہیں۔ اس لیے وہ ان چیزوں کی قیمت کابلی والا کو پیش کرتے ہیں۔ کابلی والا یہ سوچ کر کہ کہیں ایسا نہ ہو کہ وہ منّی کو اس سے ملنے کے لیے انکار کر دیں، اٹھنّی رکھ لیتا ہے مگر بعد میں رحمت منّی کو اٹھنّی واپس کر دیتا ہے۔ منّی کو میوے وہ کسی لالچ کے سبب نہیں دیتا بلکہ منّی کی شکل میں اسے اپنی بیٹی نظر آتی ہے۔ یہی وجہ ہے کہ منّی کے ساتھ بیٹی کا

سا سلوک کرتا ہے۔ وہ اس کے ساتھ محبت سے پیش آتا ہے۔ ان دونوں کے درمیان کا مکالمہ بے حد دلچسپ اور معصومانہ ہوتا ہے:

> ''کابلی والا کہتا ''مُنّی سسرال جاؤ گی؟'' مُنّی نہیں جانتی تھی کہ سسرال کسے کہتے ہیں؟ لیکن بھلا وہ چُپ رہنے والی کہاں تھی۔ وہ اُلٹا کابلی والے سے پوچھتی۔ ''تم سسرال جاؤ گے؟'' رحمت گھونسا تان کر کہتا۔ ''میں تو سُسرے کو ماروں گا۔'' یہ سن کر مُنّی خوب ہنستی۔'' (ص ۹۷)

کابلی والا مُنّی سے بات کر کے اور اس کے ساتھ کھیل کر اپنی دن بھر کی ساری تھکان بھول جاتا۔ انسانی نفسیات ہے کہ انسان معصوم بچوں سے باتیں کر کے اپنا غم بھول جاتا ہے۔ ٹیگور نے اس کہانی میں بہت خوبصورتی سے انسانی نفسیات کے اس پہلو کی گتھیاں سلجھائی ہیں۔

کابلی والے کو جب سپاہی گرفتار کر کے لے جاتے ہیں تو مُنّی کو دیکھتے ہی اس کی ساری افسردگی ختم ہو جاتی ہے اور وہ کِھل اٹھتا ہے۔ منظر دیکھیے:

> ''رحمت اس بے ایمان چپراسی کو سینکڑوں گالیاں دے رہا تھا۔ اس بیچ میں'' کابلی والے او کابلی والے پکارتی ہوئی مُنّی بھی وہاں آ گئی۔ رحمت کا چہرہ دم بھر کے لیے خوشی سے کھل اٹھا۔ مُنّی نے آتے ہی اس سے پوچھا۔ ''تم سسرال جاؤ گے؟'' (ص ۹۷)

رحمت نے ہنس کر کہا۔ ''ہاں وہیں جا رہا ہوں۔'' اس نے دیکھا کہ اس جواب سے مُنّی کو ہنسی آ گئی۔ تب اُس نے گھونسا دکھا کر کہا ''سسرے کو مارتا تو ضرور، لیکن کیا کروں میرے ہاتھ بندھے ہوئے ہیں۔

مُنّی کو دیکھتے ہی کابلی والے کا غصے سے بھرا چہرہ خوشی سے کھل جاتا ہے۔ جیسے اسے کوئی قیمتی شے مل گئی ہو۔ وہ اس مصیبت کے وقت میں مُنّی کی شکل میں اپنی بیٹی کا عکس دیکھ لیتا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اس کے معصوم سوال کا جواب خوش ہو کر دیتا ہے۔ وہ افسردہ ہو کر اس کے معصوم دل کو کوئی تکلیف پہنچانا نہیں چاہتا۔ وہ مُنّی کو ہمیشہ خوش اور شگفتہ دیکھنا چاہتا ہے۔

رحمت جب جیل سے اپنی سزا کاٹ کر واپس آتا ہے تو مُنّی کے گھر جا کر اس سے

ملاقات کی خواہش ظاہر کرتا ہے۔ اس دن مُنّی کی شادی تھی۔ لہٰذا مُنّی کے والد ملاقات کی اجازت نہیں دیتے ہیں۔ اس وقت کابلی والا کی کیا حالت ہوئی، اس کا ردِ عمل کیا ہوا اور وہ مُنّی کے والد سے کیا کہتا ہے، جذباتی کشمکش اور اضطراب کی ملی جلی کیفیت ملاحظہ کریں:

''اچھا۔۔۔۔بابو جی سلام۔'' کہہ کر جانے لگا۔

مجھے جیسے دھکا سا لگا۔ جی چاہا کہ اُس کو بلا لوں۔ اتنے میں دیکھا کہ وہ خود ہی واپس آ رہا ہے۔ واپس آ کر اس نے کہا ''یہ کشمش، بادام مُنّی کے لیے لایا تھا۔ اس کو دے دیجیے۔''

میں نے اس کی قیمت ادا کرنی چاہی تب اُس نے میرا ہاتھ پکڑ لیا اور کہا ''آپ کی مہربانی میں کبھی نہیں بھول سکتا۔ مجھے قیمت نہ دیجیے بابو جی! مُنّی جیسی میری بھی بیٹی ہے، اس لیے میں اس کے لیے میوہ لاتا تھا۔ میں یہاں سودا بیچنے نہیں آتا۔'' (ص ۹۸)

اتنا کہہ کر اُس نے کرتے کے اندر سے ایک میلے کاغذ کی پُڑیا نکالی۔ بڑی احتیاط سے پڑیا کھول کر میرے سامنے رکھ دی۔ اس کاغذ پر ایک چھوٹے سے ہاتھ کا نشان تھا۔ اپنی بیٹی کی اس نشانی کو چھاتی سے لگا کر رحمت اتنی دور سے میوہ بیچنے کلکتہ آیا تھا۔

مُنّی کے والد، کابلی والا کی آنکھوں میں مُنّی سے ملاقات نہ ہونے پر افسردگی دیکھ کر بے حد شرمندہ ہوتے ہیں کہ ملاقات سے منع کر کے انھوں نے اچھا نہیں کیا۔ اِدھر ملاقات سے محرومی کے بعد بھی مُنّی کے لیے لائے گئے میوے مُنّی کے والد کے حوالے کرنا اور ناراضگی کا اظہار کیے بغیر واپس ہونے کا عمل کابلی والے کی سنجیدگی اور متانت کو ظاہر کرتا ہے۔ رحمت کی اس جذباتی کشمکش کی تصویر کشی ٹیگور نے بہت خوبصورتی سے کی ہے۔ رحمت جب مُنّی کے والد سے اپنے دل کا حال بیان کرتا ہے تو وہ خاموش ہو جاتے ہیں۔ وہ دونوں ہی بیٹی کے باپ ہیں۔ ایک دردمند باپ کا دل کس طرح بیٹی کی نشانی کو دل سے لگائے ہوا تھا۔ رحمت اپنے عزیزوں سے دور روزی روٹی کی تلاش میں پردیس آیا ہوا تھا۔ رحمت کی پدرانہ شفقتوں کو دیکھ کر مُنّی کے والد بیٹی سے ملنے کی اجازت دے دیتے ہیں۔ مُنّی دلہن کے لباس میں رحمت کے سامنے آتی ہے اور کابلی والا مُنّی سے

بچپن میں جو جملہ کہا کرتا تھا، بے اختیار وہی جملہ دہراتا ہے:

''مُنّی! تو سُسرال جارہی ہے؟

اب مُنّی سسرال کے معنیٰ سمجھنے لگی تھی۔ اس نے شرما کے سر جھکا لیا۔'' (ص ۹۹)

مُنّی جو پہلے اس سوال کو سننے کے بعد خود سوال قائم کردیتی تھی، شرما کر خاموش ہوگئی کیونکہ اب وہ سسرال لفظ سے بخوبی واقف ہوگئی تھی۔ بچپن میں جس سوال کے اس کے نزدیک کوئی معنی نہیں تھے، وہی سوال اب اس کے لیے معنیٰ اختیار کرلیتا ہے۔ مُنّی سے ملاقات کے بعد رحمت یکایک خاموش ہوجاتا ہے اور وہ اپنی بیٹی کی یاد میں کھو جاتا ہے:

''رحمت کچھ سوچ کر زمین پر بیٹھ گیا، جیسے اس کو یکایک احساس ہوا کہ اس کی لڑکی بھی اتنے دنوں میں بڑی ہوگئی ہوگی۔ ان برسوں میں اُس کا کیا حال ہوا ہوگا کون جانے! وہ اس کی یاد میں کھو گیا۔'' (ص۹۹)

یہاں ٹیگور نے کسی بات کا صراحت سے بیان نہیں کیا ہے بلکہ ''کون جانے!'' ان دو الفاظ کا استعمال کرکے افسانہ نگار نے شدّت پیدا کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس ''کون جانے!'' کے بعد انسان کا ذہن بہت کچھ سوچنے پر مجبور ہوجاتا ہے کہ پتہ نہیں اس کی بیٹی کی حفاظت کس نے کی ہوگی؟ اور اس کی شادی ہوئی ہوگی کہ نہیں یا پھر کوئی سرپرست نہ ہونے کے سبب اس کی عزت وآبرو صحیح سلامت رہی کہ نہیں یا پھر اپنے والد کے غم میں اس نے جان دے دی۔ ان سب اندیشوں میں گم وہ افسردہ ہوکر بیٹھ جاتا ہے۔ ذہنی الجھن اور باطنی صورتِ حال کی تصویر کشی میں ٹیگور نے اپنی فنی مہارت کا مظاہرہ کیا ہے۔

اس کہانی میں ٹیگور نے اس غریب شخص کے جسمانی دکھ درد سے زیادہ اس کے ذہنی اور جذباتی مسئلے کو گرفت میں لیا ہے۔ ٹیگور کی خوبی یہی ہے کہ انھوں نے کمالِ فنکاری سے اپنی بات قارئین تک پہنچادی ہے۔

قرۃ العین حیدر کا افسانہ ’فوٹو گرافر‘: ایک تجزیاتی مطالعہ

اردو ادب کی ممتاز و معروف فکشن نگار قرۃ العین حیدر کی افسانہ نگاری کا آغاز بیسویں صدی کی تیسری دہائی میں ہوا۔ اس وقت سیاسی انقلاب کے سبب لوگوں کے ذہن انتشار کا شکار ہوگئے تھے۔ کئی پرانی روایتیں چکنا چور ہوئیں اور نئی روایتوں کی بنیاد پڑی۔ لوگ اپنے حال سے مضطرب تھے جو نہ پورے طور پر ماضی سے مسرت حاصل کر رہے تھے اور نہ ہی مستقبل کے خوش آئند تصورات سے خوش تھے۔ انسان کا وجود ٹوٹ کر عدم کے اس مقام تک پہنچ گیا تھا جہاں موت کی سی خاموشی تھی یا پھر زندگی کے متعلق بہت سے سوالات۔ قرۃ العین حیدر نے اپنی تصنیفات میں ان سوالات کے جوابات ڈھونڈنے کی سعی کی۔

’وقت‘ قرۃ العین حیدر کی تصنیفات میں ایک اہم جز کی حیثیت رکھتا ہے۔ وقت کا ہی سہارا لے کر وہ ماضی قریب کی تاریخ کے ایک نقطے کو پھیلا کر حال سے اس طرح جوڑ دیتی ہیں کہ ایک خوبصورت کہانی جنم لیتی ہے۔ زیر تجزیہ کہانی ’فوٹو گرافر‘ بھی اس کی نمائندگی کرتی ہے۔ جس کی ابتدا قرۃ العین حیدر نے فلیش بیک کی تکنیک کے ذریعہ ایک ایسے گیسٹ ہاؤس کے دلفریب منظر سے کی ہے جو پہاڑ کی چوٹی پر مقیم ہے جہاں لوگ دنیا کی بھیڑ بھاڑ سے دور سکون اور مسرت کی تلاش میں آیا کرتے تھے۔ گیسٹ ہاؤس کے باغ میں مالی کے علاوہ ایک فوٹو گرافر بھی خاموشی سے اپنا ساز و سامان پھیلا کر آنے والے لوگوں کے انتظار میں بیٹھا رہتا تھا تا کہ لوگ اس سے تصویریں کھنچوا کر ان خوشگوار لمحات کو ہمیشہ کے لیے قید کر سکیں۔ گیسٹ ہاؤس کے قریب بیٹھے بیٹھے اس نے اس دنیا میں ہونے والی بہت سی تبدیلیاں دیکھیں جہاں گیسٹ ہاؤس میں صاحب لوگ، ان کی میم اور بچے آیا کرتے تھے جو گراموفون پر گانے سننے کے علاوہ ڈانس بھی کیا کرتے تھے۔ دوسری جنگ

عظیم کے بعد وہاں امریکن آنے لگے۔ پھر ملک کی آزادی کے بعد سرکاری افسر یا پھر نئے شادی شدہ جوڑے یا مصور اور اداکار جو تنہائی پسند تھے، آنے لگے۔ فوٹوگرافر خاموشی سے آنے والے لوگوں کو دیکھتا اور ان کی تصویریں اُتارتا رہتا تھا۔

قرۃ العین حیدر نے اس کہانی کا پلاٹ چار کرداروں کی مدد سے تیار کیا ہے۔ فوٹوگرافر، مالی، نوجوان موسیقی کار لڑکا اور ایک نوجوان رقاصہ۔ ایک روز شام کے وقت گیسٹ ہاؤس میں ایک نوجوان لڑکے اور لڑکی کا ایسا جوڑا آیا جو شکل سے ماہِ عسل منانے والا نہیں لگ رہا تھا لیکن ہاؤ بھاؤ سے ان کے درمیان ایک نامعلوم رشتے کی نمائندگی ضرور ہو رہی تھی۔ قرۃ العین حیدر نے اس کی عکاسی خوبصورت انداز میں اس طرح کی ہے:

> 'ایک روز شام پڑے ایک نوجوان اور ایک لڑکی گیسٹ ہاؤس میں آن کر اُترے۔ یہ دونوں، انداز سے ماہِ عسل منانے والے معلوم نہیں ہو رہے تھے۔ لیکن بے حد مسرور اور سنجیدہ سے، وہ اپنا سامان اٹھائے اوپر چلے گئے۔ اوپر کی منزل بالکل خالی پڑی تھی۔ زینے کے برابر ڈائننگ ہال تھا اور اس کے بعد تین کمرے۔
>
> 'یہ کمرہ میں لوں گا۔' نوجوان نے پہلے بیڈروم میں داخل ہو کر کہا جس کا رخ جھیل کی طرف تھا۔ لڑکی نے اپنی چھتری اور اوورکوٹ اس کمرے کے ایک پلنگ پر پھینک دیا تھا۔
>
> 'اٹھاؤ اپنا بوریا بستر۔' نوجوان نے اس سے کہا۔
>
> 'اچھا۔۔۔' لڑکی دونوں چیزیں اٹھا کر برابر کے سٹنگ روم سے گزرتی دوسرے کمرے میں چلی گئی جس کے پیچھے ایک پختہ گلیارا سا تھا۔'
>
> (فوٹوگرافر مشمولہ روشنی کی رفتار از قرۃ العین حیدر ص ۳۰)

ایک ایسا جوڑا جو بظاہر کسی رشتے میں بندھا نہیں تھا مگر ان کے درمیان ایک رشتے کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ لڑکی نوجوان لڑکے سے محبت کرتی ہے اسی وجہ سے خود سپردگی کے عالم میں

اپنا سامان لڑکے کے کمرے میں رکھ دیتی ہے مگر مشرقی تہذیب کا پروردہ نوجوان کشش محسوس کرنے کے باوجود لڑکی کو اپنے کمرے میں رہنے کی اجازت نہیں دیتا اور لڑکی بھی کُھل کر دل کا حال بیان نہیں کر پاتی۔

کپڑے تبدیل کرنے کے بعد دونوں سٹنگ روم میں دیر تک بیٹھے باتیں کرتے رہتے ہیں۔اس کے بعد کھانے کے دوران لڑکی ایک بار پھر اپنی محبت کا اظہار بند بند الفاظ میں کرتی ہے مگر جب اس محبت کے جذبے سے نوجوان بھی دوچار ہوتا ہے تو اس کی کیفیت میں ایک طرح کا اضطراب پیدا ہو جاتا ہے اور وہ ہر وقت لڑکی کی قربت کا متمنی رہتا ہے،اس کی تصویر کشی قرۃ العین حیدر نے اس طرح کی ہے:

'بڑا ہی رومانٹک ماحول ہے!' لڑکی نے چپکے سے کہا۔اس کا ساتھی ہنس پڑا۔

کھانے کے بعد وہ دونوں پھر سٹنگ روم میں آ گئے۔نوجوان اسے کچھ پڑھ کر سنا رہا تھا۔رات گہری ہوتی گئی۔دفعتاً لڑکی کو زور کی چھینک آئی اور اس نے سوں سوں کرتے ہوئے کہا۔

'اب سونا چاہیے۔'

'تم اپنی زکام کی دوا پینا نہ بھولنا۔' نوجوان نے فکر سے کہا۔

'ہاں شب بخیر۔۔۔۔' لڑکی نے جواب دیا اور اپنے کمرے میں چلی گئی۔

پچھلا گلیارا گھپ اندھیرا پڑا تھا۔کمرا بے حد پُرسکون، خنک اور آرام دہ تھا۔زندگی بے حد پُرسکون اور آرام دہ تھی۔لڑکی نے کپڑے تبدیل کر کے سنگھار میز کی دراز کھول کر دوا کی شیشی نکالی کہ دروازے پر دستک ہوئی۔اس نے اپنا سیاہ کیمونو پہن کر دروازہ کھولا۔نوجوان ذرا گھبرایا ہوا سامنے کھڑا تھا۔'مجھے بھی بڑی سخت کھانسی اُٹھ رہی ہے۔' اس نے کہا۔

'اچھا۔۔۔' لڑکی نے دوا کی شیشی اور چمچہ اسے دیا۔ چمچہ نوجوان کے ہاتھ سے چھٹ کر فرش پر گر گیا۔ اس نے جھک کر چمچہ اُٹھایا اور اپنے کمرے کی طرف چلا گیا۔ لڑکی روشنی بجھا کر سوگئی۔' (ص۳۱ تا ۳۲)

پہلے تو لڑکی کی باتوں کا لڑکے پر کچھ اثر نہیں ہوتا ہے مگر جب وہ محبت کی کیفیت سے دوچار ہوتا ہے تو اس پر اس کے راز منکشف ہوتے ہیں اور وہ خود پر قابو نہ پا کر دوا لینے کے بہانے لڑکی کے کمرے میں پہنچ جاتا ہے۔ مگر پھر بھی ساتھی لڑکی سے محبت کا اظہار نہیں کر پاتا اور دوا لے کر واپس آجاتا ہے۔ دوسرے دن صبح نوجوان، لڑکی سے اپنی محبت کا اظہار ذرا مختلف انداز میں کرتا ہے:

'مالی نیچے کھڑا ہے۔ اس نے یہ گلدستہ تمہارے لیے بھجوایا ہے۔' اس نے کمرے میں داخل ہو کر مسکراتے ہوئے کہا اور گلدستہ رکھ دیا۔

لڑکی نے ایک شگوفہ اٹھا کر بے خیالی سے اسے اپنے بالوں میں لگالیا اور اخبار پڑھنے میں مصروف ہوگئی۔

'ایک فوٹو گرافر بھی نیچے منڈلا رہا ہے۔ اس نے مجھ سے بڑی سنجیدگی سے تمہارے متعلق دریافت کیا کہ تم فلاں فلم اسٹار تو نہیں؟' نوجوان نے کرسی پر بیٹھ کر چائے بناتے ہوئے کہا۔

'لڑکی ہنس پڑی۔' (ص۳۲ تا ۳۳)

قرۃ العین حیدر کا ہنر یہ ہے کہ انھوں نے شاعرانہ خوبی ابہام کا سہارا لیتے ہوئے افسانے کی بُنت کی ہے۔ کہیں بھی صراحت سے اس بات کا بیان نہیں ملتا کہ نوجوان لڑکا اور لڑکی ایک دوسرے سے محبت کر رہے ہیں۔ نوجوان، لڑکی کو پھول پیش کرتا بھی ہے تو یہ کہہ کر کہ مالی نے یہ گلدستہ اس کے لیے بھجوایا ہے۔ لڑکی بظاہر بے خیالی مگر اس کے دیئے پھولوں کو دل کی گہرائی سے محسوس کرتے ہوئے ایک پھول اپنے بالوں میں لگا لیتی ہے۔ لڑکا اس منظر کو قید کرنے کے لیے فوٹو گرافر کی موجودگی اس طرح درج کراتا ہے کہ وہ، لڑکی کے متعلق اس سے دریافت کر رہا تھا۔

جب دونوں ناشتے کے بعد نیچے آتے ہیں تو فوٹو گرافر ان کی تصویر اُتارنے کے لیے

بضد ہو جاتا ہے اور وہ ایک ایسی بات کہتا ہے کہ جس میں زندگی کے متعلق فلسفہ بیان کر دیتا ہے:

'فوٹوگرافر نے اچانک چھلاوے کی طرح نمودار ہو کر بڑے ڈرامائی انداز میں ٹوپی اُتاری اور ذرا جھک کر کہا۔

'فوٹوگراف۔ لیڈی؟'

لڑکی نے گھڑی دیکھی۔ 'ہم لوگوں کو ابھی باہر جانا ہے۔ دیر ہو جائے گی۔'

'لیڈی۔۔۔' فوٹوگرافر نے پاؤں منڈیر پر رکھا اور ایک ہاتھ پھیلا کر باہر کی دنیا کی سمت اشارہ کرتے ہوئے جواب دیا۔

'باہر کارزارِ حیات میں گھمسان کا رن پڑا ہے۔ مجھے معلوم ہے اس گھمسان سے نکل کر آپ دونوں خوشی کے چند لمحے چرانے کی کوشش میں مصروف ہیں۔ دیکھیے اس جھیل کے اوپر دھنک پل کی پل میں غائب ہو جاتی ہے۔ لیکن میں آپ کا زیادہ وقت نہ لوں گا۔۔۔ ادھر آئیے۔۔۔' وہ اور اس کا ساتھی امر سندری پاروتی کے مجسمے کے قریب جا کھڑے ہوئے۔

کِلک۔۔۔ کِلک۔۔۔ تصویر اُتر گئی۔' (ص ۳۳ تا ۳۴)

یہ انسانی نفسیات ہے کہ جب وہ دنیا کی بھیڑ بھاڑ سے پریشان ہوتا ہے تو سکون کی تلاش میں کسی ایسی جگہ کی تلاش کرتا ہے جہاں سکون کے ساتھ ساتھ خاموشی ہو۔ یہ رقاصہ لڑکی اور موسیقی کار نوجوان اسی سکون کی تلاش میں آبادی سے دور گیسٹ ہاؤس میں اپنا وقت گزارنے کے لیے آئے تھے۔

سیر کے بعد جب وہ واپس گیسٹ ہاؤس آئے تو باغ میں گھاس پر پڑی کرسیوں پر بیٹھ کر باتیں کرنے لگے۔ ان کی یہ باتیں ختم ہونے کا نام ہی نہیں لے رہی تھیں۔ دو محبت کرنے والے لوگوں کے لیے وقت کم پڑ جاتا ہے۔ یہی ان کے ساتھ ہوا۔ باتوں کی محویت میں وہ فوٹوگرافر سے اپنی تصویر لینا بھول گئے۔ صبح جب فوٹوگرافر نے بیرے کے ذریعے تصویر لڑکی کو بھجوائی تو اس

نے تصویر دیکھنے کے بجائے دراز میں رکھنا زیادہ مناسب سمجھا کیونکہ لڑکی اپنے وقت کو زیادہ سے زیادہ ساتھی لڑکے کے ساتھ گزارنا چاہ رہی تھی مگر جاتے وقت وہ دراز سے تصویر لینا بھول گئی۔

ایک طویل مدت گزرنے کے بعد جب رقاصہ، لڑکی نہ رہ کر ایک ادھیڑ عمر کی عورت کی شکل میں گیسٹ ہاؤس آتی ہے تو فوٹو گرافر اسے پہچان نہیں پاتا۔ وہ ٹورسٹ کوچ سے کم عمر لڑکی کے بجائے ایک ادھیڑ عمر خاتون کو دیکھ کر کافی مایوس ہوتا ہے۔ نو وارد خاتون اپنے رہنے کے لیے اسی کمرے کا انتخاب کرتی ہے جس میں وہ دونوں گھنٹوں بیٹھ کر باتیں کیا کرتے تھے۔ رات ہونے پر جب وہ بستر پر لیٹتی ہے تو اسے دروازے پر دستک محسوس ہوتی ہے۔ دروازہ کھولنے پر وہاں کوئی نہیں تھا۔ وہ اپنے ماضی میں غرق خوشگوار لمحات کو یاد کرتی ہے۔

قرۃ العین حیدر نے کرداروں کے ذریعے دکھانا چاہا ہے کہ وقت بہت بے درد اور بے رحم ہوتا ہے۔ کسی کا بھی نہیں ہوتا۔ اپنی رفتار سے تیزی سے چلتا رہتا ہے۔ پہلے جو لڑکی اپنے ساتھی کے ساتھ آئی تھی وہی اب عمر گزرنے کے بعد اکیلی گیسٹ ہاؤس آئی ہے۔ اس کے دل میں ابھی بھی ساتھی لڑکے کے لیے نرم گوشہ ہے تبھی تو وہ اس کی ایک ایک یاد کو سنجوئے ہوئے ہے اور دراز میں پڑی اس تصویر کو اپنے پرس میں رکھ لیتی ہے۔

> 'صبح اُٹھ کر انھوں نے اپنا سامان باندھتے ہوئے سنگھار میز کی دراز کھولی تو اس کے اندر بچھے پیلے کاغذ کے نیچے سے ایک لفافے کا کونا نظر آیا جس پر اس کا نام لکھا تھا۔ خاتون نے ذرا تعجب سے لفافہ باہر نکالا۔ ایک کاکروچ کاغذ کی تہہ میں سے نکل کر خاتون کی انگلی پر آ گیا۔ انھوں نے دہل کر انگلی جھٹکی اور لفافے میں سے ایک تصویر سرک کر نیچے گر گئی۔
>
> جس میں ایک نوجوان اور ایک لڑکی امر سندری پاروتی کے مجسمے کے قریب کھڑے مسکرا رہے تھے۔ تصویر کا کاغذ پیلا پڑ چکا تھا۔ خاتون چند لمحوں تک گم سم اس تصویر کو دیکھتی رہیں پھر اسے اپنے بیگ میں رکھ لیا۔' (ص ۳۵ تا ۳۶)

ایک وہ وقت تھا جب لڑکی کو اپنا ضروری سامان سمیٹنے کی بھی فرصت نہیں تھی اور اب وہ دور ہے کہ وہ غیر ضروری اور پرانی چیزوں کو بھی دیکھ رہی ہے۔ تبھی تو اس کی نظر سنگھار میز کے اندر رکھے ایک پیلے کاغذ پر پڑی جس پر اس کا نام لکھا تھا۔ کھول کر دیکھنے پر معلوم ہوا کہ وہ اس کی اور اس کے ساتھی لڑکے کی تصویر ہے۔ خاتون اپنے ماضی میں چلی جاتی ہے جب ان دونوں نے کچھ خوشگوار لمحوں کو ساتھ گزارا تھا۔ مگر پھر ماضی کی یادوں کو پیچھے چھوڑ کر اپنے حال میں واپس آجاتی ہے۔ خاتون اس وقت نہ اپنے حال سے پورے طور پر مطمئن تھی اور نہ ہی ماضی کی یاد اسے مسرت دے پا رہی تھی۔

خاتون اپنے اس وقت کو یاد کرتی ہے جب وہ یہاں پیشتر ایک نوجوان لڑکی کی شکل میں آئی تھی تو مالی اسے روز پھول پیش کرتا تھا اور فوٹوگرافر بضد ہو کر تصویریں اُتارتا تھا مگر اب بالکل برعکس حالات ہیں۔ لہٰذا وہ جھنجھلا کر فوٹوگرافر سے شکوہ کرتی ہے۔ منظر دیکھیے:

'کمال ہے پندرہ برس میں کتنی بار سنگھار میز کی صفائی کی گئی ہوگی مگر یہ تصویر کاغذ کے نیچے اسی طرح پڑی رہی۔' پھر ان کی آواز میں جھلاّہٹ آگئی اور یہاں کا انتظام کتنا خراب ہوگیا ہے۔ کمرے میں کاکروچ ہی کاکروچ۔۔۔۔'

فوٹوگرافر نے چونک کر ان کو دیکھا اور پہچاننے کی کوشش کی۔ پھر خاتون کے جھرّیوں والے چہرے پر نظر ڈال کر آرام سے دوسری طرف دیکھنے لگا۔ خاتون کہتی رہیں۔۔۔۔ ان کی آواز بھی بدل چکی تھی۔ چہرے پر درشتگی اور سختی تھی اور انداز میں چڑچڑاپن اور بے زاری اور وہ سپاٹ آواز میں کہے جا رہی تھیں۔

میں اسٹیج سے ریٹائر ہو چکی ہوں اب میری تصویر کون کھینچے گا بھلا۔ میں اپنے وطن واپس جاتے ہوئے رات یہاں ٹھہر گئی تھی۔ نئی ہوائی سروس شروع ہوگئی ہے۔ یہ جگہ راستے میں پڑتی ہے۔'

'اور۔۔۔اور۔۔۔آپ کے ساتھی؟' فوٹوگرافر نے آہستہ

سے پوچھا۔۔۔

'آپ نے کہا تھا نا کہ کارزارِ حیات میں گھمسان کا رن پڑا ہے،

اسی گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے'۔۔۔۔

'اور ان کو کھوئے ہوئے بھی مدت گزر گئی۔' (ص۳۶ تا ۳۷)

قرۃ العین حیدر نے خاتون کردار کے داخلی اضطراب کے ساتھ ساتھ اس کی ذہنی کیفیت اور احساسِ تنہائی کو بھی نمایاں کیا ہے جو ان کی بیشتر کہانیوں میں ملتا ہے۔ خاتون کردار کا المیہ یہ ہے کہ معاشرہ بدلا، قدریں بدلیں مگر اس کے کرب میں کوئی تبدیلی نہیں آئی۔ اس کا ساتھی ساتھ رہ کر بھی پورے طور پر اس کے ساتھ نہیں تھا۔ مگر اب تو مکمل طور پر اس سے جدا ہو چکا ہے۔ اِس وقت اُس پر حزن و ملال کی کیفیت طاری ہے اور وہ احساسِ تنہائی کا شکار ہے۔ پیشتر جو لوگ غیر موجودگی میں بھی اس کے متعلق دوسرے لوگوں سے دریافت کیا کرتے تھے اب وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ روبرو ہونے پر بھی کوئی اس کی طرف نظر اُٹھا کر نہیں دیکھتا۔ فوٹوگرافر سے بات کرنے کے لیے اسے خود پیش قدمی کرنا پڑی۔

اس کہانی کا انجام حزنیہ ہے۔ اس میں درد اور غم کی کیفیت پوشیدہ ہے۔ خاتون کے جملے 'آپ نے کہا تھا کہ کارزارِ حیات میں گھمسان کا رن پڑا ہے۔ اس گھمسان میں وہ کہیں کھو گئے۔' سے اس کے درد اور کرب کی کیفیت کو محسوس کیا جا سکتا ہے۔ قرۃ العین حیدر نے خاتون کردار کی جذباتی کیفیت اور نفسیاتی الجھنوں کو پیش کر کے اعلیٰ متوسط طبقے کے مسائل اجاگر کیے ہیں جو نہ تو بہت آزاد خیال ہیں اور نہ ہی جن کے خیالات بہت پست ہیں۔ زندگی کی اس کھینچ تان میں ان کے حصہ صرف تنہائی کا احساس ہی آتا ہے۔ خاتون کردار میں اعلیٰ متوسط طبقے کی عورت کی بے بسی کو دیکھا جا سکتا ہے۔ وحید اختر اپنے مضمون 'قرۃ العین حیدر کے افسانے' میں لکھتے ہیں:

'قرۃ العین کے افسانوں کی عورت اسی اعتباری، تلاشِ محبت، فریب خوردگی، شکستِ خواب اور احساسِ ہزیمت کی علامت ہے۔' (قرۃ العین حیدر کے افسانے۔ فکر و فن از وحید اختر مشمولہ

قرۃ العین حیدر۔ایک مطالعہ مُرتبہ ارتضیٰ کریم ص ۴۴۵)

فوٹوگرافر اور رمالی کردار کے ذریعے قرۃ العین حیدر نے نچلے طبقے کی زندگی نمایاں کی ہے جہاں کوئی تبدیلی نہیں۔وہ اپنی اسی آہستہ روی سے چلتی چلی جارہی ہے جس میں زندگی سے نہ کوئی شکوہ ہے اور نہ کوئی شکایت۔اس افسانے میں قرۃ العین حیدر نے وقت کی بے رحمی اور ظلم کو نمایاں کیا ہے جس کے سبب ہی خاتون کردار کے حصے میں فقط تنہائی ہی آئی ہے۔

ادب اور سماج کا رشتہ۔ غضنفر کے ناول 'دو یہ بانی' کے حوالے سے

ادب اور سماج میں بڑا گہرا تعلق ہے۔ ادب ہر صورت میں بڑی حد تک سماج کی پیداوار ہوتا ہے اور سماج کو متاثر کرتا ہے۔ ادیب کی فکری کاوش ادب اور معاشرے کے درمیان رابطہ قائم کرتی ہے۔ تخلیقی ادیب سماجی حقائق سے تاثرات حاصل کرکے اور تاثرات میں اپنے مخصوص ذہنی عمل سے اپنی شخصیت کا رنگ بھر کر انھیں زبان کے سانچوں میں ڈھالتے ہوئے ہمارے سامنے پیش کرتا ہے۔

چونکہ کسی زبان کا ادب اس کی تہذیبی خصوصیات کا آئینہ دار ہوتا ہے اور معاشرے کے تہذیبی معیار پر اچھے یا برے اثرات ڈالتا ہے۔ اس لیے ادیب معاشرے کا ذمہ دار رکن ہے کیونکہ اس کے نتائجِ فکر کا سماج پر اثر انداز ہونا ناگزیر ہے۔

ادب ایک نامیاتی حقیقت ہے۔ زندگی کے ساتھ وہ بھی مسلسل ارتقائی منازل طے کرتا رہتا ہے۔ ادب میں جو باتیں کہی جاتی ہیں جن جذبات کے تحت یا جن مقاصد کے پیشِ نظر کہی گئی ہیں ان کا تعلق سماج سے ضرور ہوتا ہے۔ ادیب اپنے مشاہدات و تجربات کو واضح طور پر نہیں کہتا بلکہ اس کی تحریر ان باتوں کی غمازی کرتی ہے۔ وہ اپنی باتوں کو کرداروں کی مدد سے ہمارے سامنے پیش کردیتا ہے۔ ادیب کے شعور کی تشکیل جس طرح کے اس کے ذاتی اور سماجی ماحول میں ہوئی ہے یا پھر خود اس کی طبیعت جس طرح کے رجحانات سے متاثر ہے، اسی شعور کی روشنی میں ادیب اپنے موضوع کا مشاہدہ کرکے ادب تخلیق کرتا ہے۔

غضنفر نے اردو ناول نگاری میں اپنی منفرد شناخت قائم کی ہے۔ غضنفر کے ناول پانی، کینچلی، کہانی انکل، مم، دو یہ بانی، فسوں، وش منتھن، شوراب اور مانجھی ہیں۔ ان کے یہ ناول مختصر

ہونے کے باوجود گہری معنویت کے حامل ہیں۔ 'دو یہ بانی' میں ایجاز اور اختصار کا یہ وصف بدرجہ اتم موجود ہے۔ غضنفر کا ناول 'دو یہ بانی' استعارہ ہے علم وآ گہی کا، شخصیت کی شناخت اور ذات کے عرفان کا جس کی وجہ سے انسان میں شعور پیدا ہوتا ہے تا کہ وہ اچھے اور برے کی پہچان کر سکے۔ مگر شخصی مفاد، غلط روایات قائم کرتے ہیں اور اس طرح لوگوں کی اندھی تقلید نسلوں کو تباہ و برباد کر دیتی ہے اور انھیں جہالت کی تاریکی میں ڈھکیل دیتی ہے۔ صدیوں سے چلی آ رہی اس تلخ حقیقت کو غضنفر نے 'دو یہ بانی' ناول میں استعاراتی انداز میں بیان کر کے طبقاتی امتیاز اور بھید بھاؤ کو ختم کرنا چاہا ہے۔ اس ناول کے ذریعہ غضنفر نے نہ صرف دلت سماج بلکہ نچلے اور مظلوم طبقے کے مسائل و مصائب کو علامتی انداز میں پیش کیا ہے۔ ناول کی استعاراتی معنویت کو سمجھنے کے لیے ناول میں استعمال شدہ الفاظ 'نالے' اور 'ندی' پر غور کرنا ہوگا۔ 'نالا' مظلوم طبقے کی علامت ہے جس کی زندگی ایک بدبودار نالے کی مانند ٹھہری ہوئی ہے جبکہ 'ندی' اونچے طبقے کی علامت ہے جو ندی کی طرح صاف شفاف اور رواں دواں ہے۔ نالے میں نہانے سے انسان پر گندگی مسلط ہوتی ہے اور اس کے حواس معطل ہو جاتے ہیں جبکہ ندی میں نہانے سے جسم کی گندگی صاف ہوتی ہے اور وہ خود کو تروتازہ محسوس کرتا ہے۔ اعلیٰ ذات کے لوگوں کی یہ خصوصیت ہے کہ وہ خود کے لیے ندی کا انتخاب کرتے ہیں تا کہ ان کی حسیات اور شدید ہو جائیں۔ نچلے طبقے کو گندگی میں ڈھکیل کر بے حس کر دینا چاہتے ہیں۔ اعلیٰ ذات والوں کا ایک بڑی آبادی کو 'دو یہ بانی' سننے سے محروم رکھنے کا مقصد بھی یہی ہے کہ ان کی حس تیز نہ ہو اور ان کا شعور بھی بیدار نہ ہو اور زندگی گزارنے کا جو سلیقہ فطرت کے دامن میں پوشیدہ ہے اس کا راز ان پر منکشف نہ ہو۔

'دو یہ بانی' ناول کا بنیادی موضوع مظلوم اور ظالم کے مابین جاری کشاکش ہے۔ اس موضوع پر غضنفر نے جس خوبصورتی سے باھمن ٹولہ اور چمٹولی کی بستیوں کے حوالے سے روشنی ڈالی ہے وہ انھیں کا ملکہ ہے۔ شودر یا دلت طبقے کا اتنا استحصال کیا گیا ہے کہ وہ بے حسی کا شکار ہو گئے اور اعلیٰ ذات کی خدمت گزاری کو ہی قسمت سمجھنے لگے۔ یہ استحصال اتنا بڑھا کہ یہ طبقہ مقدس کتابوں کو چھونے کا مستحق بھی نہ رہا اور نہ ہی مندروں میں داخل ہونے کا۔ ان کے لیے تعلیم تو بہت دور کی بات ہے پینے کے پانی کے لیے بھی ایک الگ کنواں مقرر کر دیا گیا۔ تازہ ہوا آنے کے سارے

راستے ان کے لیے بند کر دیئے گئے۔ یہاں تک کہ ان میں حبس کا احساس بھی ختم ہو گیا۔ غضنفر نے اس طبقاتی درجہ بندی اور اس میں پروان چڑھنے والی ناانصافی کو بہت خوبصورت پیرایے میں 'دویہ بانی' میں پیش کیا ہے۔ ناول کی شروعات اس منظر سے ہوتی ہے:

'ہون کنڈ کے چبوترے کے نیچے پتھریلی زمین پر جھگرو بلی چڑھنے والے جانور کی مانند پچھاڑے کھا رہا تھا۔ آنکھوں کے ڈلے باہر نکل آئے تھے۔ چہرے کا رنگ زرد پڑ گیا تھا۔ رگڑ سے جسم کی کھال جگہ جگہ سے چھل گئی تھی اور اس سے خون رس رہا تھا۔ اس کی کربناک چیخ دور دور تک گونج رہی تھی۔ چیخ سن کر بالک کی سماعت لرز پڑی۔ معصوم دل و دماغ کا ریشہ ریشہ کپکپا اٹھا۔ خوش منظری کی عادی پرسکون آنکھیں ہولناک منظر کو دیکھ کر مضطرب ہو گئیں۔

مگر بابا کے چہرے پر اضطراب کے بجائے اطمینان تھا۔ ان کی آنکھوں میں چمک دمک بھی تھی۔

بابا کے چہرے کا سکون اور آنکھوں کی چمک دمک دیکھ کر بالک کی نگاہیں حیران ہو اٹھیں۔

'بابا!' اسے پیڑت کیوں کیا گیا؟ اس نے پریشان ہو کر سوال کیا۔۔۔۔

'اِس نے اپرادھ کیا ہے۔ ودھان کو توڑا ہے۔ مریادہ کو بھنگ کیا ہے۔'

'کون سا ودھان، کیسی مریادہ بابا؟'۔۔۔ کھل کر بتایئے نا کہ اس نے کیا کیا ہے؟'

'اس نے گھور پاپ کیا ہے۔ اس نے وہ سنا ہے جو اسے نہیں سننا چاہیے۔ اس نے دویہ بانی سنی ہے۔'

'بابا! دویہ بانی تو سننے کے لیے ہے۔ پھر اس کا سننا اپرادھ کیوں
ہے؟۔۔۔۔ اور اپرادھ ہے تو اسے تو ہم اور آپ بھی سنتے ہیں۔
ہمارے کان میں سیسا نہیں ڈالا گیا؟'

'مورکھ! بھلا ہمارے کان میں سیسا کیوں ڈالا جائے گا، دویہ
بانی تو ہے ہی ہمارے کان کے لیے۔ اپرادھ تو اس کے لیے
ہے۔'

'اس کے لیے اپرادھ کیوں ہے بابا؟'

'اس لیے کہ یہ ہم میں سے نہیں ہے۔'

(دویہ بانی از غضنفر ص ۷ تا ۸)

یہ اقتباس پڑھنے کے بعد قاری لرز اٹھتا ہے اور اس کی آنکھوں کے سامنے ایک مضطرب اور مظلوم انسان کا چہرہ آ جاتا ہے، جس کے کانوں میں دویہ بانی سننے کے سبب سیسا ڈال دیا گیا ہے۔ وہی دویہ بانی جو زندگی کا شعور سکھاتی ہے اور دنیا کو برتنے کا سلیقہ سکھاتی ہے۔ اس دویہ بانی کو اعلیٰ ذات کے طبقے نے اپنے لیے مقرر کر لیا ہے تاکہ ان میں زندگی گزارنے کا شعور بیدار رہے، ان کی حس تیز تر ہو اور وہ خود کو تر و تازہ محسوس کریں جبکہ نچلا طبقہ ان سب چیزوں کو محسوس ہی نہ کر سکے۔ وہ ان کی خدمت گزاری کرے اور اس خدمت کے صلہ میں انعام کی بجائے اس کا اور زیادہ استحصال کیا جائے۔

بالک یعنی بالیشور باھمن ٹولے کے پجاری کا کم عمر پوتا ہے۔ وہ اپنے خدمت گزار جھگرو کی حالت دیکھ کر تڑپ اٹھتا ہے اور سوچتا ہے کہ اس کے جسم میں بھی ویسا ہی لال رنگ کا خون ہے جیسا جھگرو کے جسم میں ہے۔ پھر جھگرو اس سے الگ کیسے ہے؟ اس کی ذرا سی تکلیف سے بابا تڑپ اٹھتے تھے تو جھگرو کی تکلیف سے بابا پریشان کیوں نہیں ہیں بلکہ وہ تو مطمئن اور پر سکون ہیں۔ ان سب سوالات کی ادھیڑ بن میں بالک گھر پہنچ جاتا ہے مگر وہاں بھی اسے چین نہیں آتا۔ بالآخر وہ نیند کی آغوش میں آ جاتا ہے اور اسے ایک بھیانک خواب دکھائی دیتا ہے کہ ایک سفید رنگ کا چمکدار لمبا سانپ بابا کی چارپائی کے نیچے سے نکل کر سرہانے کی طرف آ جاتا ہے۔ اس کے کان ہاتھی

کی طرح چوڑے تھے اوراس کی آنکھوں سے چنگاری اور منھ سے آگ کی لپٹیں نکل رہی تھیں۔ جب بھی وہ پھنکار مارتا، آگ کی لپٹیں دور تک پہنچ جاتیں۔ کمرے سے نکل کر اس نے کبوتروں اور میمنوں کو ڈسا اور پھر واپس بابا کے کمرے میں آ گیا۔

اس علامتی اور استعاراتی اندازِ بیان کا مقصد قارئین کو قدیم زمانے سے چلی آ رہی روایت سے واقف کرانا ہے۔ سانپ، اونچے اور اعلیٰ ذات کے لوگوں کی علامت ہے جو خود سے کمزور اور معصوم لوگوں کو اپنے ظلم کا نشانہ بنا رہا ہے۔ کبوتر اور میمنے نچلے طبقے کی نشاندہی کر رہے ہیں، جو معصوم ہونے کے باوجود استحصال کا شکار ہو رہے ہیں۔

بالک کی بے چینی اسے جھگرو کے گھر تک جانے کے لیے مجبور کر دیتی ہے۔ جھگرو اور اس کے گھر کی حالت دیکھ کر بالک سوچتا ہے کہ جو لوگ اس کے گھر کی صاف صفائی کرتے ہیں۔ وہ اپنے گھر کو گندہ کیوں رکھتے ہیں۔ اس کی فکر اس وقت اور زیادہ بڑھتی ہے جب وہ جھگرو کے بیٹے بالو کو کھانا کھاتے ہوئے دیکھتا ہے اور کہتا ہے:

> 'بالو! یہ بھوجن کہیں اور سے لائے ہو؟ بالک نے بالو کو مخاطب کیا۔
>
> بالو نے منھ کا نوالا جلدی سے نگل کر جواب دیا۔
>
> 'نہیں تو ماتا جی نے دیا ہے۔'
>
> 'پرنتو ہمارے گھر میں تو یہ بھوجن بنا نہیں۔'
>
> 'نہیں سوامی! یہ اپنے ہی گھر کا بھوجن ہے۔'
>
> 'کنتو میں نے تو کچھ اور ہی کھایا ہے۔' (ص ۲۴)

بالک کی حیرت کی انتہا نہیں رہتی کہ وہ لوگ جو اس کی خدمت کر رہے ہیں اسے کھانا کھانے کے لیے کچھ اور ہی دیا جا رہا ہے۔ اگر وہ لوگ مہین اناج کھا رہے ہیں تو ان لوگوں کے لیے موٹا اناج کیوں؟ کیا وہ انسان نہیں ہیں۔ ان کے ساتھ جانور سے بھی بدتر برتاؤ کیوں کیا جا رہا ہے۔ بھگوان شوشنکر نے سنسار کے کلیان کے لیے وِش پیا تھا مگر بالو خاموشی سے یہ زہر کیوں کھا رہا ہے۔ اسے سواد کیوں نہیں معلوم، وہ اچھے اور برے میں تمیز کیوں نہیں کر سکتا ہے؟

بالک ان سب سوالات میں گھرا ایک دن بالو سے پاٹھ شالہ جانے کی بات کہتا ہے۔ بالو کے انکار پر اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ پاٹھ شالہ میں اس لیے نہیں جاسکتا کہ وہاں وہ اور اس جیسے دوسرے بچے آتے ہیں۔ بالک جب بالو سے یہ بات بتاتا ہے کہ پاٹھ شالہ میں اسے دویہ بانی سنائی جاتی ہے تو وہ لرز اٹھتا ہے۔ اس کی نظروں کے سامنے اپنے والد کا انجام آجاتا ہے جنھیں دویہ بانی سننے کے عوض کان میں گرم سیسا ڈال دیا گیا تھا مگر بالک اس احساس کے تحت بالو کو دویہ بانی سننے پر رضامند کر لیتا ہے کہ اس کے سننے کے بعد اس میں شعور بیدار ہوگا اور وہ اچھے اور برے میں تمیز کر سکے گا۔ اس طرح بالو، بالک سے دویہ بانی سننے لگا جس کا اثر اس کے لباس اور برتاؤ دونوں پر نظر آنے لگا۔ جب بابا کو یہ بات معلوم ہوئی تو اس کا بھی وہی انجام ہوا جو اس کے والد جھگرو یا اس جیسے دوسرے لوگوں کا ہوا تھا جنھوں نے دویہ بانی سننے کا ارادہ کیا تھا۔

یہ اعلیٰ ذات کے لوگ نچلے طبقے کی حالت کو عقلمندی سے اس طرح تباہ و برباد کر دیتے ہیں کہ وہ کسی بھی طرح مضبوط ہو کر ان کے آگے سر نہ اُٹھا سکیں۔ منظر دیکھیے:

> 'باھمن ٹولے کے وسط میں واقع میدان کے بیچوں بیچ بنے پکے چبوترے کے چوکور گڈھے سے آگ کی سرخ لپٹیں بلند ہو رہی تھیں۔ جیسے کوئی دھرتی کے نیچے بیٹھا پگھلے ہوئے سرخ لاوے کی پچکاری چھوڑ رہا ہو۔
>
> بابا اور ان کے جیسے کچھ اور لوگ جن کی پیشانیوں پر چندن کے پورے پورے چاند چمک رہے تھے، چبوترے کے اردگرد آلتی پالتی مار کر بیٹھے تھے۔ ان کے ہونٹ آہستہ آہستہ ہل رہے تھے۔۔۔ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ان کے ہاتھ چبوترے کے اوپر رکھے برتنوں سے سامان اُٹھا کر چوکور گڈھے کی طرف بڑھتے اور ذرا فاصلے سے اس گڈھے میں کبھی گھی، کبھی تیل، کبھی اناج اور کبھی دھوپ اُنڈیل دیتے۔ گھی، تیل، اناج اور دھوپ کے گرتے ہی آگ اور بھڑک اُٹھتی اور اس بھڑکی ہوئی آگ کی

چمک چندن کے چاند کو اور چمکا دیتی۔۔۔۔ چبوترے کے نیچے
چاروں طرف دور دور تک لوگ بیٹھے ہوئے تھے۔ اگلی صف میں
باھمن ٹولہ کے برہمن براجمان تھے۔ ان کے بعد کی تمام صفوں
میں چمٹولی کے مرد، عورت، بوڑھے، بچے نظر آرہے تھے۔۔۔۔
اگلی صف کو چھوڑ کر باقی تمام صفوں میں لوگوں کے آگے کوئی نہ کوئی
سامان ضرور موجود تھا۔ کسی کے آگے گھی یا تیل کا برتن، کسی کی
ٹوکری بڑی تھی تو کسی کی چھوٹی۔ کسی کے سامنے گھی کے مرتبان
تھے تو کسی کے آگے تیل کی کٹوریاں۔۔۔۔

'یہ کیا ہورہا ہے بابا؟' بالک نے اپنے قریب بیٹھے ہوئے بزرگ
سے پوچھا۔

'ہون ہورہا ہے بالیشور۔'

'یہ ہون کس لیے ہورہا ہے کاکا؟'

'ان دیوتا کو پرسن کرنے کے لیے۔ ہون کے آیوجن سے اس
میں بھاگ لینے والوں کو سکھ اور شانتی پراپت ہوتی ہے۔ ساتھ ہی
انھیں دیوک پرکوپ سے مکتی بھی ملتی ہے۔'

'یہ سب تو ٹھیک ہے کاکا، پرنتو یہ اناج، یہ گھی، تیل، آگ میں
کیوں ڈالا جارہا ہے؟۔۔۔۔ پہلی پنکتی میں بیٹھے لوگوں کے
آگے کوئی ٹوکری یا باسن نہیں ہے۔ ایسا کیوں ہے؟' (ص ۶۹)

ظالم طبقے کا ظلم صرف یہیں تک ہی قائم نہیں رہتا بلکہ نچلے طبقے کو جان سے مارنے میں
بھی انھیں جھجک محسوس نہیں ہوتی۔ بالیشور جب ذات کی چمار 'بندیا' نام کی لڑکی سے شادی کرنا
چاہتا ہے تو بالک کے وہ بابا جو بندیا کے ساتھ اپنا تعلق تو بناتے ہیں مگر اسے گھر کی عزت بنانا نہیں
چاہتے۔ ان کا پوتا بالیشور جذبات میں بہہ کر کوئی ایسا قدم نہ اٹھالے جو رسوائی کا سبب بنے۔ لہٰذا وہ
بندیا کو سانپ کے بہانے جان سے مروادیتے ہیں۔

ناول کا یہ کلائمکس قاری کے لیے بہت تکلیف دہ ہے۔ غضنفر نے ناول کو اس کلائمکس پر ختم کر کے عوام کو پیغام دیا ہے کہ وہ اس غلط روایت کو توڑنے، علم و آگہی کو سب کے لیے عام کرنے، زندگی کے تضاد اور طبقاتی کشاکش کو ختم کرنے کا عہد کریں تا کہ ایک صحت مند معاشرے کی بنیاد پڑے۔ غضنفر کی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے ظلم کے خلاف آواز مظلوم طبقے سے نہ اٹھا کر ظالم طبقے کے ہی ایک شخص سے بلند کروائی ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ دویہ بانی کا راز اس پر ہی منکشف ہے جو اسے سن اور سمجھ سکتا ہے۔ لہٰذا ظلم کے خلاف آواز استحصالی نظام کے پروردہ بالیشور نے بلند کی ہے۔ ناول 'دویہ بانی' کے ذریعہ غضنفر نے بہت سے سوالات قائم کیے ہیں اور ذہنوں کو سوچنے پر مجبور کیا ہے۔

اس طرح غضنفر نے اپنے ناول 'دویہ بانی' کے ذریعہ ادب اور سماج کے رشتے کو قائم کیا ہے۔ ادب کا اثر معاشرے پر اور معاشرے کا اثر ادب پر کس طرح پڑتا ہے۔ یہ ناول اس کی عمدہ مثال ہے۔

حصۂ شاعری

مشترکہ تہذیب کی تشکیل میں
اردو کی صوفیانہ شاعری کا کردار

جب ہندوستان میں مسلمانوں کی آمد ہوئی اس وقت یہاں کی ہر چیز اُن کے لیے اجنبی تھی۔ یہاں کے لوگوں کے عقائد، رسم ورواج اور سب سے بڑھ کر یہاں کے لوگوں کی زبان بھی کچھ مختلف تھا۔ دوسری طرف ہندوستانیوں کے لیے باہر سے آنے والوں کی بیشتر چیزیں نئی اور نامانوس تھیں۔ آہستہ آہستہ ضرورتوں کے سبب ان میں تعلقات قائم ہوئے اور زندگی کے مختلف شعبوں اور اجتماعی اداروں میں تہذیبی لین دین، ہندوستان میں مشترکہ تہذیب کا نقطۂ آغاز ہے۔ مشترکہ بمعنی ملے جلے کے ہیں جبکہ تہذیب نام ہے اقدار کے اس شعور کا جس کے مطابق انسانی جماعت اپنی زندگی کی تشکیل کرنا چاہتی ہے۔ اس میں اتحاد اور ہم آہنگی بنیادی قدر ہے۔ جب ہم ہندوستان کی تہذیبی تاریخ پر غور کرتے ہیں تو معلوم ہوتا ہے کہ جزوی اختلافات کے باوجود زندگی کے مختلف رویوں میں ایک وحدت ہے۔ یہ وحدت اور ہم آہنگی تہذیب کی ترقی کے وقت زیادہ اور انحطاط کے وقت کم ہوتی رہتی ہے مگر کسی نہ کسی سطح پر موجود ضرور ہوتی ہے۔ سرمایہ دارانہ قوتوں نے ہندوستانی تہذیب کی اس وحدت کو توڑنے کی بارہا کوشش کی، لیکن یہ وحدت ٹوٹنے کے بجائے نئے سرے سے ہم آہنگ ہو کر اُبھری اور آج بھی مخالفتوں کے باوجود تہذیب اپنے جلوۂ صد رنگ کے ساتھ زندہ ہے۔

جہاں تک مذہب کا تعلق ہے اختلافات کے باوجود ہندوستانیوں کے مذہبی تصورات میں مختلف سطحوں پر ہم آہنگی پائی جاتی ہے۔ ہندو اور مسلمان دونوں مذہبی تصورات کو تہذیب کی

بنیاد سمجھتے ہیں۔ دونوں کے مطابق مذہب ایک ایسی روحانی واردات ہے جو انسانوں کو خالق حقیقی کی معرفت بخشتی ہے۔ دونوں مذاہب کے ماننے والوں نے اس روحانی واردات کی جو تعبیر پیش کی اس میں یگانگت کے کئی پہلو دیکھنے کو ملتے ہیں۔ مثلاً جب صوفیہ نے اسلام کے عقیدۂ توحید کو ہندوستان کے مقامی لوگوں کے سامنے وحدت الوجود کی شکل میں پیش کیا تو اس عقیدے میں ویدانت کے فلسفے کی جھلک صاف دکھائی دی، جس نے عوام کو بہت متاثر کیا۔ اسی طرح صوفیائے کرام نے اسلام کے معاشرتی نظام میں اُخوت اور مساوات پر بہت زور دیا، جس کی وجہ سے مصالحات اور انسانیت کے احترام کی عام فضا قائم ہوگئی جو ہندوؤں اور مسلمانوں میں میل جول پیدا کرنے میں کافی مددگار ثابت ہوئی اور لوگ ایک دوسرے کے مذہبی جذبات کی قدر کرنے لگے۔ اس طرح صوفیہ نے ہندوؤں اور مسلمانوں میں باہمی رواداری اور اُخوت پیدا کرنے میں ایک اہم کردار ادا کیا۔

اسلامی تعلیمات کے مطابق اگر کسی چیز کو ترجیح حاصل ہے تو وہ صرف تقویٰ ہے یعنی جو خدا سے محبت کرتا، اس سے ڈرتا، اس کے بتائے ہوئے راستے پر چلتا اور اجتماعی نظام کی خدمت انجام دیتا ہے۔ جب تک انسان محبت اور خدمت کے ذریعہ اپنے قلب کو وسعت نہیں دے گا، تب تک اس کے دل میں خدا کی محبت اور عبادت کا صحیح تصور قائم نہیں ہوسکتا۔ صوفیہ نے اسی بنیادی تصور کو آگے بڑھایا۔ انھوں نے عوام کے دلوں میں ایک دوسرے کے لیے جو نفرت اور حقارت تھی اسے دور کرنے کی کوشش کی، انھیں آپسی محبت اور اُخوت کا پیغام دیا۔

صوفی اپنے رویّے میں انسان دوست تھے۔ دوستی کسی سے بھی ہو، ایثار، محبت، بے غرضی اور خیر خواہی کا تقاضا کرتی ہے۔ صوفیہ نے باہمی اتحاد اور اتفاق کے لیے ایک طبیب حاذق کی طرح انسانوں کے دلوں سے کدورت اور نفرت کو دور کیا۔ صوفیہ ہر جگہ خیر کا پہلو تلاش کرتے ہیں۔ وہ کسی گناہ گار کو بُرا کہنے سے روکتے ہیں۔ وہ گناہ گار کے بجائے گناہ کو بُرا سمجھنے کی تعلیم دیتے ہیں۔ صوفیاء کے نزدیک ساری کائنات خدائے واحد کی ذات وصفات کا ظہور ہے اور یہ عالم ایک آئینہ خانہ ہے جس میں اس کی مختلف شانیں اور مختلف صفات ظاہر ہوئی ہیں لیکن انسان وہ کامل ترین آئینہ ہے جس میں خدا تعالیٰ اپنی پوری شان سے جلوہ گر ہے۔ صوفیہ کی تعلیمات میں رنگ، نسل اور

طبقے کے بجائے انسانیت کا احترام ملتا ہے۔ اس طرح اپنی تعلیمات سے صوفیہ نے مشترکہ تہذیب کو فروغ دینے میں مرکزی کردار ادا کیا۔ تصوف کی ان تمام تعلیمات کا اثر اردو شاعری پر بھی پڑا۔ اردو کے بہت سے ایسے شعرا ہیں جن کے یہاں تصوف کے مضامین ملتے ہیں۔ تصوف کی بنیادی تعلیم محبت، رواداری اور ایثار کا جذبہ ہے جو شاعری کے مزاج سے غایت درجہ ہم آہنگ ہے۔ اردو شاعری کی روایت میں ایسے شاعروں کی تعداد کم نہیں جن کی شاعری پر ان صوفیانہ تصورات کا گہرا اثر ہے۔

ولی جو صوفی مشرب انسان تھے اور صوفی بزرگ سعد اللہ گلشن سے بھی ارادت رکھتے تھے۔ ان کی شاعری کا آغاز اس وقت ہوا جب بیجاپور اور گولکنڈا کے ایوانوں میں شاعری کا زور تھا۔ ولی نے علما اور صوفیہ سے عملی طور پر روحانی، مذہبی، اخلاقی اور علمی فیض حاصل کیا۔ تصوف ولی کی شاعری کا اہم عنصر ہے۔ ولی کی شاعری پر وحدت الوجود کے اثرات نمایاں ہیں۔ ان کا خیال تھا کہ کائنات میں اللہ تعالیٰ کی ذات اصل ہے باقی سب اس کی پرچھائیں ہے۔ اگر انسان سایے کو ہی اصل شے سمجھنے لگے تو یہ نظر کا قصور ہے ورنہ خدا کا حسن تو ہر طرف بے نقاب ہے۔ مثلاً

عیاں ہے ہر طرف عالم میں حسنِ بے حجاب اس کا
بغیر از دیدۂ حیراں نہیں، جگ میں نقاب اس کا

اس میں ولی کہنا یہ چاہتے ہیں کہ دنیا میں ہر طرف خدا جلوہ گر ہے۔ اگر ضرورت ہے تو بس کھلی آنکھوں سے دیکھنے کی۔ 'جگ' کا ہندی لفظ استعمال کر کے شاعر نے ہندوستان کی تہذیبی یگانگت کو نمایاں کیا ہے۔ ولی نے بے ثباتیٔ دنیا، توکل و قناعت، اخلاقی تعلیم اور انسان کی عظمت کو بار بار اپنے اشعار میں نمایاں کیا ہے۔ ولی کے کلام میں وحدت الوجود کا تصور اکثر اشعار میں کسی نہ کسی پیرایے میں ملتا ہے جس پر ویدانت کے واضح اثرات ہیں۔

مظہر جان جاناں بھی ایک صوفی بزرگ تھے۔ ان کی زندگی سلوک اور رُشد و ہدایت میں گزری۔ اس لیے ان کی نگاہ میں دنیا ایک بے حقیقت چیز تھی۔ دنیا ان کے نقطۂ نگاہ سے صرف دیکھنے کی چیز تھی، برتنے کی نہیں، اس کا انجام فنا ہے۔ ان احساسات کے زیر اثر مظہر جان جاناں کے کلام میں سوز و گداز پیدا ہو گیا ہے جس کی وجہ سے انھوں نے مختلف فرقوں کو یکجا کرنے کی کوشش

کی۔مظہر جان جاناں کے صوفیانہ مضامین میں زہد کی خشکی کے بجائے تغزل کی رنگینی ورعنائی ہے:

الٰہی درد و غم کی سرزمیں کا حال کیا ہوتا
محبت گر ہماری چشم تر سے مینھہ نہ برساتی

کوئی تسبیح اور زنار کے جھگڑے میں مت بولو
کہ آخر ایک ہیں آپس میں دونوں بیچ رشتا ہے

مندرجہ بالا اشعار میں مظہر جان جاناں نے یہ خیال نظم کیا ہے کہ فقط ایک ہی ذات ہے اور وہ ہے اللہ کی ذات۔انسان کو تسبیح و زنار کے جھگڑے میں نہیں پڑنا چاہیے کیوں کہ ہر جگہ اُسی کی ذات موجود ہے۔اس کے مختلف روپ ہیں۔مختلف قوموں کے لوگ ایک ہی ذات کو یاد کرتے ہیں۔اس طرح مظہر جان جاناں نے انسان دوستی، رواداری اور اخلاقی تعلیم پر زور دیا اور ہندوستان میں مشترکہ تہذیب کی بنیادیں مستحکم کیں۔

میر دردؔ ایسے شاعر تھے جو شاعری کے علاوہ اپنی عملی زندگی میں بھی صوفی تھے۔انھوں نے اردو شاعری میں تصوف کے مختلف مسائل بیان کیے۔صوفیہ کے تصور عشق کی پاکیزگی اور بلندی نے شعرا کو عشق کے وسیع اور ہمہ گیر معنوں سے آگاہ کیا۔عشق میں سختیاں برداشت کرنا، صعوبتیں سہنا، رسوائی و بدنامی کو بخوشی قبول کرنا اور محبوب کی نظر کرم کا ہمہ وقت مشتاق رہنا۔یہ تمام کیفیات دراصل عشقِ حقیقی کے تصور سے وابستہ ہیں کیوں کہ صوفیہ کے یہاں عشق خداوندی میں یہ تصور بھی موجود ہے کہ خدا جسے محبوب رکھتا ہے اسے مبتلائے آلام بھی کرتا ہے۔یعنی طرح طرح سے آزماتا ہے۔دردؔ نے تصوف کے مضامین کے ذریعہ مشترکہ تہذیب کے بنیادی عناصر کو عام کرنے میں اہم کردار ادا کیا۔

دردؔ کی شاعری کی خوبی یہ ہے کہ ان کے یہاں مختلف افکار و خیالات، ایک خاص نقطے سے تعلق رکھتے ہیں۔یہی نقطہ اشعار میں ربط پیدا کرتا ہے۔دردؔ کی شاعری کا غالب رجحان تصوف کے مسائل اور اس راہ کی مختلف کیفیات کا بیان ہے۔وجود حقیقی فقط اللہ کی ذات ہے اور دنیا اسی وجود کا جلوہ ہے جو مختلف مظاہر میں نظر آتا ہے۔انسان کی نگاہیں اس ذات کو دیکھنے سے قاصر ہیں۔اس لیے وہ اس دنیا کے وجود کو حقیقی وجود تسلیم کرتی ہیں لیکن جب اسے خالق حقیقی سے تعلق

خاطر ہو جاتا اور اس کی محبت دل میں جاگزیں ہو جاتی ہے تو وہ اپنی ذات کو اس کی ذات میں فنا کر دیتا ہے اور حقیقت اس پر روشن ہو جاتی ہے:

جگ میں آکر اِدھر اُدھر دیکھا
تو ہی آیا نظر جدھر دیکھا
دیر تھا، کعبہ تھا یا بت خانہ تھا
ہم سب تو مہمان تھے واں تو ہی صاحب خانہ تھا

دوسری کیفیت کا شعر ملاحظہ ہو:

آئینہ کی طرح غافل کھول چھاتی کے کواڑ
دیکھ تو ہے کون بارے، تیرے کاشانے کے بیچ

پہلے دونوں اشعار میں دردؔ نے دنیا میں ہر جگہ خدا کے وجود کو نمایاں کیا ہے۔ خواہ دیر ہو، کعبہ ہو یا بت خانہ۔ ہر جگہ ایک ہی ذات جلوہ گر ہے۔ تیسرے شعر میں عاشق معشوقِ حقیقی تک پہنچنا چاہتا ہے لیکن اس تک رسائی اُس وقت ممکن ہے جب وہ اس کی ہستی میں خود کو فنا کر لے۔ خود کو فنا کرنا نفس پرستی اور اس کی خواہشات سے رہائی ہے۔ ہندو فلسفہ میں اسی طرح یوگ کا تصور ہے جس میں ریاضت کے ذریعے نفس کی پاکیزگی حاصل کی جاتی اور خواہشات سے نجات پانے کی کوشش کی جاتی ہے۔ یہاں شاعر نے دیر و حرم، کعبہ و بت خانہ کو اس اعتبار سے ایک ہی قرار دیا ہے کہ خدا کی ذات دونوں جگہ یکساں طور پر موجود ہے۔ اس طرح دردؔ کے کلام میں بھی تصوف کے حوالے سے کسی نہ کسی سطح پر مشترکہ تہذیب کی بنیادی اقدار موجود ہیں اور ان کی شاعری مشترکہ تہذیب کے تصور کو مستحکم کرتی ہے۔

میر تقی میرؔ نے اپنے اشعار میں ایسے تجربات پیش کیے ہیں جن میں محبوب کا غیر معمولی پاس و لحاظ پایا جاتا ہے۔ ان کے یہاں سوز و گداز، ناکامی و نامرادی اور شبِ ہجر کا بیان ہے لیکن ان کی شاعری میں پریشانیوں اور ناکامیوں کے باوجود موت کی افسردگی نہیں، زندگی کی حرارت اور لگن ہے۔ وہ مایوس ہو کر زندگی نہیں گزارتے بلکہ زندگی کی ناکامیوں میں بھی نشاط اور مسرت کے پہلو تلاش کر لیتے ہیں:

میرؔ کے دین و مذہب کو، اب پوچھتے کیا ہواُن نے تو
قشقہ کھینچا، دیر میں بیٹھا، کب کا ترک اسلام کیا

دیر سے سوئے حرم آیا نہ ٹک
ہم مزاج اپنا، اِدھر لائے بہت

اس طرح میرؔ نے بغیر کسی مذہبی تفریق کے انسان دوستی کے تصور کو فروغ دیا۔ انھوں نے مختلف قوموں، نسلوں اور ملتوں کو انسانیت کی سطح پر یکساں اہمیت دی۔

مرزا غالبؔ کے بعض اشعار میں بھی وحدت الوجود کے اثرات دیکھے جاسکتے ہیں۔ ان کے کلام میں فکر کا عنصر بہت زیادہ ہے جس کی وجہ سے اشعار میں معنوی تہہ داری پیدا ہوگئی ہے۔ انھوں نے اردو غزل کو سوچنا سکھایا۔ زندگی اور اس سے متعلق مسائل پر غالبؔ نے غور کیا اور اسے اپنی شاعری کا موضوع بنایا۔ غالبؔ دنیا اور دنیاوی چیزوں کو دیکھ کر حیرت زدہ ہوجاتے ہیں۔ اس لیے وہ ہر چیز پر سوال قائم کرتے ہیں:

دہر جز جلوۂ یکتائیِ معشوق نہیں
ہم کہاں ہوتے اگر حسن نہ ہوتا خود بیں

یعنی اگر خدا نہ ہوتا تو ہمارا بھی کوئی وجود نہیں ہوتا۔ جو کچھ بھی دنیا میں نظر آتا ہے وہ اس کا جلوہ ہے۔ غالبؔ نے اپنی صوفیانہ شاعری کے ذریعہ کفر اور اسلام کے ظاہری امتیازات کو مٹانے کی کوشش کی۔ غالبؔ نے ایسے اشعار بھی کہے ہیں جو ان کے صوفیانہ فکر کی نشاندہی کرتے ہیں۔ ان کے اکثر اشعار کو پڑھنے کے بعد درویشانہ بے نیازی اور انسان دوستی کا احساس ہوتا ہے:

ہم موَحد ہیں ہمارا کیش ہے ترکِ رسوم
ملتیں جب مٹ گئیں اجزائے ایماں ہوگئیں

جب دل سے دیر و حرم کی تفریق ختم ہوجاتی ہے تو انسان مذہبی پابندیوں کو ترک کردیتا ہے اور انسان دوستی پر اصرار کرتا ہے۔

اقبالؔ اگر چہ خود تو صوفی نہیں تھے لیکن انھوں نے اپنی غزلوں اور نظموں میں صوفیانہ تصورات سے بہت استفادہ کیا۔ خودی کا تصور جس نے تصوف کے لیے نئی جہتیں کھول دیں،

صوفیہ سے ماخوذ ہے۔ اقبالؔ نے بقاباللہ کے لیے خودی کا لفظ اور انسان کے لیے مردِ مومن کا لفظ استعمال کیا۔ اس طرح مخصوص اصطلاحوں کے ذریعے انھوں نے اردو شاعری کو فکر کی نئی بنیادیں فراہم کیں۔ صوفی کے نزدیک کائنات، کلیسا اور انسانی روح سبھی ایک ہی کُل کے مختلف مظاہر ہیں۔ اس لیے اقبالؔ کہتے ہیں:

من کی دنیا میں نہ پایا میں نے افرنگی کا راج
من کی دنیا میں نہ دیکھے میں نے شیخ و برہمن

دل کی دنیا میں شیخ و برہمن میں کوئی فرق نہیں ہے۔ اس میں اصل اہمیت مذہب کے ظاہری رموز کی نہیں بلکہ محبت اور عشق کی ہے۔

اصغرؔ چونکہ عملی طور پر تصوف کی منزلوں سے آگاہ تھے، اس لیے ان کی صوفیانہ شاعری ان کے ذاتی تجربات کا بھی عکس ہے۔ تصوف جس میں محبت پر حد سے بڑھا ہوا اصرار ہے اور جس کی وجہ سے انسان اپنی ذات کو خالق حقیقی کی ذات میں گم کر دیتا ہے۔ اصغرؔ کے کلام میں فنافی اللہ کا تصور اکثر اشعار میں ملتا ہے۔

اصغرؔ کا تعلق سلسلۂ چشتیہ سے تھا۔ اس لیے اس سلسلے کے نظریات کے مطابق یہ بھی وحدت الوجود کے قائل تھے۔ انھوں نے دنیا میں صرف اللہ کی ذات کو دیکھا ہے۔ جو کچھ دنیا میں اس کے علاوہ نظر آتا ہے وہ سب باطل ہے، دھوکا ہے:

ذرّہ ذرّہ تھا یہاں کا رہروِ راہِ فنا
سامنے کی بات تھی جس کو خبر سمجھا تھا میں

غرق ہیں سب علم و حکمت دین و ایماں دیکھئے
کس طرح اٹھا ہے اک ساغر سے طوفاں دیکھئے

لو شمع حقیقت کی اپنی ہی جگہ پر ہے
فانوس کی گردش سے کیا کیا نظر آتا ہے

دنیا میں جتنے بھی مذاہب کے ماننے والے ہیں اصغرؔ گونڈوی ان سب کی اصل ایک ہی قرار دیتے ہیں۔ ان کے مطابق اللہ کی ذات ایک ہے جو مختلف رنگوں میں جلوہ گر ہے۔

اس طرح مشترکہ تہذیب کا بنیادی تصور جو تمام تہذیبی اقدار کو رنگ ونسل کے امتیاز سے صرفِ نظر کرتے ہوئے ایک وحدت میں جذب کر لینے سے عبارت ہے، اردو کی شعری روایت میں بہت نمایاں ہے۔ خصوصاً ان شعرا کے یہاں جن کے کلام میں تصوف کے عناصر اور صوفیانہ خیالات کی کثرت ہے۔ ہندوستان کی مشترکہ تہذیب نے مختلف رنگوں میں اپنی نمود کی راہیں تلاش کی ہیں کیوں کہ صوفیائے کرام نے اپنی تعلیمات کے ذریعے باہمی اُخوت، رواداری اور انسانیت کے پیغام کو عام کیا اور اس بات پر اصرار کیا کہ مذہبی تعلیمات، آپسی نفرت اور تنگ نظری کے بجائے باہمی محبت اور یگانگت پر زور دیتی ہیں اور یہی تمام مذاہب کی روح اور اس کا اصل جوہر ہے۔ اس طرح صوفیائے کرام اور صوفی شعرا نے اس مشترکہ تہذیب کو فروغ دینے میں اہم کردار ادا کیا جسے ہندوستانی تہذیب کی سب سے اہم خصوصیت اور سب سے بڑا امتیاز قرار دیا جا سکتا ہے۔

امیر خسرؔو اور قومی یکجہتی

قدرت کاملہ نے امیر خسرؔو کو دنیا کے بے شمار کمالات اور اوصاف سے نوازا۔ وہ ذہین، قابل اور صاحبِ علم وفضل ہونے کے ساتھ ساتھ ایک صوفی بھی تھے۔ وہ شاہی دربار کے بہت ہی محبوب رکن اور ندیم بھی رہے۔ امیر خسرؔو کی خوش نصیبی یہ تھی کہ انھیں علم وفضل، مذہب وتصوف کا ایسا پاکیزہ ماحول ملا تھا کہ انھوں نے کم عمری میں ہی فقہ، نجوم، صرف ونحو، فلسفہ، منطق، ادب، تاریخ وغیرہ میں کمال حاصل کرلیا۔ مذہب وتصوف، شریعت وطریقت کے وہ سالک تھے اور موسیقی میں بھی شہرت حاصل کی۔ اس عہد کا شاید ہی کوئی ایسا فن ہو، جس میں انھوں نے کمال حاصل نہ کیا ہو۔ انھوں نے شاعری میں بھی کمال حاصل کیا۔ اس طرح وہ ایک عظیم قصیدہ گو، غزل گو، مثنوی نگار، نثر نگار، صوفی اور ماہرِ فنِ موسیقی بن گئے۔

امیر خسرؔو کی تصانیف مطلع الانوار، شیریں خسرو، لیلیٰ مجنوں، ہشت بہشت، نُہ سپہر اور دُول رانی خضر خاں وغیرہ ہیں۔ امیر خسرؔو نے خلوصِ نیت سے وطن کی محبت، رواداری، وسیع المشربی، فراخدلی، کشادہ ذہنی اور قومی یکجہتی کی تبلیغ اپنی شاعری اور نثری تصانیف کے ذریعہ کی اور اپنی عملی زندگی میں ان صفات کو عملی جامہ پہنایا۔ ان کی نظر میں ہندوستان کے لوگوں، ان کے علوم و فنون، آب و ہوا، موسم، پھل پھول، چرند و پرند، عمارتیں، قلعے، ندی، دریا، سماجی اور مذہبی رسوم کو دوسرے ملکوں پر فوقیت حاصل تھی۔ ہندوستان کی سرزمین اور اس ملک کے لوگوں سے امیر خسرؔو کو اس لیے جذباتی لگاؤ تھا کہ یہ سرزمین ان کا وطن اور جائے پیدائش تھی۔

حضرت نظام الدین اولیا امیر خسرؔو کے روحانی پیر تھے۔ انھوں نے ہند اسلامی مشترکہ تہذیب اور حب الوطنی کی شمع اپنے پیر کے ہی قدموں میں بیٹھ کر روشن کی تھی۔ وہ اسی مشن کے لیے

رام کی نگری ایودھیا گئے۔ دو سال تک وہاں امیر علی حاکم اودھ کے پاس رہے۔ دوسرے مذاہب سے محبت کرنا انھوں نے حضرت نظام الدین اولیا سے ہی سیکھا تھا۔ امیر خسرؔو بت پرستی کی مخالفت کرنے والوں سے کہتے ہیں:

'ہندوؤں کی اس طرزِ عبادت سے سبق لینا چاہیے کیوں کہ اس بات سے یہ ثابت ہوتا ہے کہ ہندو بڑے راسخ العقیدہ لوگ تھے۔' (نُہ سپہر)

غرض امیر خسرؔو کا مسلک صلح کل رہا ہے۔ وہ انسانیت اور انسانی عظمت کے قائل ہیں۔ خسرؔو کی شاعری کا مرکزی کردار انسان ہے۔ اس لیے ان کی شاعری میں انسانی جذبات کا احترام خصوصیت سے ملتا ہے۔ امیر خسرؔو نے مسلک انسانیت پر زور دیا۔ انھوں نے قرآنی تعلیمات سے بھرپور استفادہ کیا اور اس کو اپنی شاعری کی زینت بنایا۔ ان کا دل نفرت وتعصب سے پاک اور محبت وخلوص سے لبریز ہے۔ ان کے یہاں من وتُو کا جھگڑا نہیں ہے۔ وہ ہر کس وناکس سے نہایت اخلاق سے پیش آتے، خدا کے ہر بندے سے محبت کرتے تھے۔ اس طرح انھوں نے مختلف قوموں میں باہمی محبت اور رواداری کو عام کیا۔

امیر خسرؔو احترامِ آدمیت کے قائل تھے اور دیگر کمالات سے قطع نظر انسان کی عظمت اور اکرام کو فقط انسان ہونے کی حیثیت سے ایک بنیادی قدر تصور کرتے تھے۔ لکھتے ہیں:

'اگر تو آدمی در کساں بطنز مبیں
کہ بہتر از من و تو بندۂ خدا وندند'

ترجمہ: (اگر تم انسان ہو تو کسی پر طنز مت کرو اور اسے حقیر مت سمجھو کیوں کہ یہ خدا کے بندے ہم سے اور تم سے بہتر ہیں۔)

امیر خسرؔو نے قومی یکجہتی کا یہ طریقہ اختیار کیا کہ تمام مذاہب کے لوگوں سے خود محبت کی اور ان کے عقائد کا احترام کیا جس کا ذکر انھوں نے اپنی تصانیف میں بھی کیا۔ مثنوی 'دول رانی خضر خاں' میں ایک آتش پرست ہندو کا ذکر اس طرح کرتے ہیں کہ اس سے سوال کیا گیا کہ وہ آگ کی پرستش کیوں کرتا ہے اور اس کے لیے جان کیوں دیتا ہے۔ اس نے جواب دیا کہ آگ کو دیکھ کر

امید وصل فروزاں ہوتی رہتی ہے اور آگ میں فنا ہو کر بقا حاصل ہوتی ہے۔

چونکہ امیر خسرو ہندو مسلم دونوں قوموں کو ایک دوسرے سے قریب دیکھنا چاہتے تھے۔ اس لیے انھوں نے مسلمانوں کو یہ یقین دلانے کی کوشش کی کہ ہندو اگرچہ ہمارے مذہب کے معتقد تو نہیں لیکن ان کے بہت سے عقائد ہم سے مشابہ ہیں۔ مثلاً وہ خدا تعالیٰ کی ہستی اور توحید کے قائل ہیں۔ وہ اس کے بھی قائل ہیں کہ عدم سے اس دنیا کو وہی وجود میں لایا، وہی روزی عطا کرتا ہے، وہی نیکی اور بدی کا خالق ہے۔ اس کی حکمت ازلی وابدی ہے۔ وہی ازل سے ہر کُل و جز کا مختار ہے اور فاعل ہے۔ پتھر، جانور، آفتاب اور درخت کو ہندو ضرور پوجتے ہیں لیکن ان کی پرستش میں جو اخلاص ہے وہ قابلِ قدر ہے۔ امیر خسرو اس بات کے قائل ہیں کہ یہ سب ایک ہی خالق کی مخلوقات ہیں اور اس کی اطاعت کے منکر ہیں۔

اس طرح انسانی عظمت کا تصور بھی امیر خسرو کے ذریعہ شاعری کو ملا۔ امیر خسرو کو بنیادی طور پر حیاتِ انسانی سے جو لگاؤ اور پیار تھا وہ ان کی شاعری میں نظر آتا ہے۔ انھوں نے بادشاہوں کے دربار میں رہ کر بھی عام انسان کو اہمیت دی۔ ایسے دور میں جب کہ عوام اور خواص کی تفریق بہت تھی اور حکمراں طبقہ میں شدید احساس برتری تھا۔ امیر خسرو نے نہ صرف محکوم طبقہ کی زبان اور علوم و فنون کو قدر و منزلت کی نگاہ سے دیکھا بلکہ ان پر خود بھی دسترس حاصل کی اور انسان کی عظمت کو بنیادی اور مرکزی اہمیت دی۔

امیر خسرو نے شاعری کے علاوہ راگ راگنیوں میں بھی کمال حاصل کیا۔ ان کے یہ راگ ہندو، مسلم، سکھ، عیسائی سبھی شوق سے گاتے ہیں۔ کوئی یہ تفریق نہیں کرتا کہ یہ راگ امیر خسرو نے نکالا۔ اس طرح موسیقی کے ذریعہ بھی انھوں نے قومی یکجہتی کو فروغ دیا۔

امیر خسرو نے غیر ملکی راگوں کا گہرا مطالعہ کیا اور قدیم ہندی راگوں پر بھی دسترس حاصل کی۔ امیر خسرو پہلے ہندوستانی موسیقار تھے جنھوں نے ہندوستانی موسیقی اور جنوبی ہند کے راگوں کو ملانے کی کوشش کی۔ امیر خسرو سے پہلے موسیقی یا تو خانقاہوں میں تھی یا پھر مندروں اور مٹھوں میں۔ بازاری موسیقی معمولی درجے کی تھی جو یا تو نٹ گاتے تھے یا میراثی۔ امیر خسرو نے ایسی موسیقی کی بنیاد رکھی جو خانقاہوں میں بھی سنی جا سکتی تھی اور درباروں، محفلوں اور گھروں میں

بھی۔ امیر خسرؔو سے پہلے موسیقی کے بول صرف سنسکرت یا برج بھاشا کے ہوتے تھے۔ امیر خسرو نے ان بولوں کو علاقائی رنگ دیا۔ اس طرح موسیقی میں انھوں نے عوام اور خواص سبھی کی دلچسپی کا سامان پیدا کیا۔

چونکہ امیر خسرؔو کا تعلق دربار اور خانقاہ دونوں سے تھا اس لیے انھوں نے جہاں قول، قلبانہ اور ترانہ ایجاد کر کے خانقاہی موسیقی کو ترقی دی، وہیں درباری یا غیر مذہبی موسیقی کو بھی مقبول بنایا۔ انھوں نے موسیقی میں اتنا کمال حاصل کر لیا تھا کہ سنگیت سمراٹ تان سین نے انھیں 'نایک' کا خطاب دیا تھا۔ انھوں نے نئے راگ بھی ایجاد کیے۔ راگ ایمن، درباری آج بھی اسی خلوص سے گائے جاتے ہیں جیسے امیر خسرؔو کے زمانے میں گائے جاتے تھے۔ چوبیس بحروں کی تالیں بھی امیر خسرؔو نے ایجاد کی تھیں۔ ستار، ڈھولک اور طبلہ بھی انھیں کے نام سے منسوب ہیں۔ ہندوستانی بینا بھی انھیں کی ایجاد ہے۔ انھیں ہندوستانی اور ایرانی فن موسیقی پر اتنی دسترس تھی کہ بڑے بڑے گانے والے ان کا لوہا مانتے تھے۔ اس طرح امیر خسرؔو نے موسیقی اور شاعری کے ذریعہ ایسی مخلوط تہذیب کو رواج دیا جس کی وجہ سے قومی یکجہتی کے جذبے کو ہندوستان میں کافی فروغ حاصل ہوا۔

آج بھی شادی بیاہ میں عورتیں جب ڈھولک بجاتی ہیں تو امیر خسرؔو کے ہی گیت گاتی ہیں۔ لڑکیاں جب جھولے جھولتی ہیں تو خسرؔو کے ہی لکھے ساون کے گیت گاتی ہیں۔ امیر خسرو جنھوں نے دل کھول کر ساون کا ذکر کیا وہ آج بھی ہندوؤں، مسلمانوں، عیسائیوں اور سکھوں کے گھروں میں گائے جاتے ہیں۔ ان کا یہ گیت کھڑی بولی میں ہے:

'اماں میرے بابا کو بھیجو ری کہ ساون آیا
بٹی تیرا بابا تو بڈھا ری کہ ساون آیا
اماں میرے بھائی کو بھیجو ری کہ ساون آیا
بٹی تیرا بھائی تو بالا ری کہ ساون آیا
اماں میرے ماموں کو بھیجو ری کہ ساون آیا
بٹی تیرا ماموں تو بانکا ری کہ ساون آیا

امیر خسرؔو کی پہیلیاں تو آج بھی بلا تفریق خواص و عوام کی زبان پر ہیں۔ امیر خسرؔو نے

اس فن کو نہ صرف اپنایا بلکہ اسے کافی ترقی دی۔ انھوں نے سینکڑوں ایسی خوبصورت پہیلیاں لکھیں جو آج بھی مقبول ہیں۔

'ایک جانور ایسا جس کی دُم پر پیسا
سر پر ہے تاج بھی بادشاہ کے جیسا'

(مور)

'ہری تھی من بھری تھی لاکھ موتی جڑی تھی
راجہ جی کے باغ میں دوشالا اوڑھے کھڑی تھی'

(بھٹا)

غرض امیر خسروؔ نے ہندوستان کو ایک ایسی زبان اور ایسا نغمہ دیا جس کا حلقہ اثر وسیع تھا جس میں خواص وعوام سبھی کی دلچسپی کے سامان تھے۔ بچوں کو نئی نئی کہاوتیں اور پہیلیاں دیں، لڑکیوں کو ساون کے دلکش گیت دیئے۔ انھوں نے تمام ہندوستان کو ہندوستانیت کا احساس دلایا۔ ساتھ ہی مذہبی اور علاقائی حد بندیوں سے بلند ہو کر انھوں نے پورے ملک کو اُخوت اور محبت کے رشتے میں باندھنے کی کامیاب کوشش کی۔

مومن کی غزل گوئی

مومن بنیادی طور پر حسن پرست انسان ہیں۔ انھوں نے حسن کو اپنی غزلوں میں مختلف پیرایوں میں پیش کیا ہے۔ مومن نے حسن کے فقط خارجی پہلو کی ہی تصویر کشی نہیں کی بلکہ حسن سے وابستہ داخلی کیفیات کو بھی اپنے اشعار میں بیان کیا ہے۔ اس طرح مومن کی غزلوں میں حسن کے فقط خارجی لوازمات کا بیان نہیں ہوا ہے بلکہ حسن و عشق کے قلبی واردات کو فنکاری سے نمایاں کیا گیا ہے۔ مومن نے اپنی غزلوں میں محبوب کے قد و قامت، زلف و گیسو، لب و رخسار، نزاکتِ آواز، خرام ناز، شرم و حیا اور اس طرح کے مختلف پہلوؤں کی عکاسی کی ہے اور ان مضامین میں نئے پہلوؤں کو تلاش کیا ہے۔ مومن کی غزل میں حسن نظر، حسن احساس اور حسن بیان تینوں کو اہمیت حاصل ہے۔

مومن حسن کے بیان میں صرف اس کے خارجی پہلوؤں کو پیش نہیں کرتے بلکہ اس میں عاشق کے ردِعمل یا محبوب کی داخلی کیفیت کا کوئی پہلو شامل کر لیتے ہیں۔ مثلاً جب بھی غزل میں محبوب کے قد کا بیان کرتے ہیں تو اس میں شامل عاشق کی داخلی کیفیت بھی شامل کر لیتے ہیں:

اُس قیامت قد کو شب دیکھا تھا ہم نے خواب میں
دل نے محشر کا سماں وقتِ سحر دکھلا دیا

اس میں عاشق محبوب کے قیامتِ قد کو خواب میں دیکھتا ہے وہ قد یار کے خارجی پیکر کی تعریف کرنے کے ساتھ قیامت کی مناسبت سے حشر کا منظر بھی دیکھتا ہے اور حشر کی بے چینی اور اضطراب کو بھی نمایاں کرتا ہے۔ اس طرح مومن نے محبوب کے قد کے ساتھ عاشق کی داخلی کیفیت کو بھی ظاہر کیا ہے۔

مومنؔ کے بہت سے اشعار ایسے بھی ہیں جن میں محبوب کے فقط خارجی حسن کا بیان کیا گیا ہے۔ مومنؔ جب محبوب کے زلف وگیسو کا بیان کرتے ہیں تو اس میں بظاہر خارجی پہلو بھی نمایاں ہوتا ہے:

الجھا ہے پاؤں یار کا زلف دراز میں
لو آپ اپنے دام میں صیاد آگیا
پاؤں تک پہنچی وہ زلف خم بہ خم
سرو کو اب باندھیے آزاد کیا

ان اشعار میں بظاہر زلفوں کی درازی کا بیان کیا گیا ہے مگر مومنؔ خارجی حسن کے بیان تک ہی محدود نہیں رہتے بلکہ زلف دیکھ کر عاشق جس کیفیت سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کا اظہار مومنؔ اس طرح کرتے ہیں:

کس کی زلفوں کی بو نسیم میں تھی
ہے بلا آج پیچ و تاب ہمیں
میں تو اُس زلف کی بو پر غش ہوں
چارہ گر مشک سونگھاتے ہیں مجھے

پہلے شعر میں عاشق زلفوں کی خوشبو سے عالم پیچ وتاب میں پہنچ جاتا ہے مگر دوسرے شعر میں عاشق کو چارہ گر مشک سونگھاتے ہیں تو اسے محبوب کی زلفوں اوراس کی خوشبو کا شدید احساس ہوتا ہے۔ یہاں مومنؔ نے عاشق کے شخصی ردِعمل اورتاثیر کو پیش کیا ہے جو خوشبوئے زلف سے اس کے حواس پر طاری ہوتا ہے۔ شعر ملاحظہ ہو:

نیند آئی ہے فسانۂ گیسو و زلف سے
وہم و گمان خواب پریشاں نہیں رہا

شعر میں مومنؔ نے فسانہ کی مناسبت سے نیند کا اور زلف کی مناسبت سے پریشانی کا تذکرہ نہایت لطیف پیرایے میں کیا ہے اور عاشق کی یہ دونوں کیفیات کمال فنکاری سے ایک

دوسرے میں جذب و پیوست ہوگئی ہیں۔ مزید یہ کہ نیند اور خواب کی رعایت نے شعر کے حسن کو مزید بڑھا دیا ہے۔ مومن نے زلف و گیسو کے مختلف پہلوؤں کے ردِعمل کا بیان اپنی غزل میں کئی جگہ کیا ہے۔ اس بیان میں مومن روایتی پیرایۂ اظہار سے انحراف کرتے ہوئے نظر آتے ہیں اور زلف کے ساتھ وابستہ تصورات میں ایک نئی جہت کا اضافہ کرتے ہیں۔

زلف و گیسو کے ساتھ ساتھ مومن نے نگاہِ شرمگیں اور چشم سرمہ کے حسن کا بیان بھی اکثر اپنی غزلوں میں کیا ہے۔ اس میں ظاہری حسن کے علاوہ چشم سرمہ کے تئیں مومن نے اپنے تجربات بھی بیان کیے ہیں:

سرمہ گیں چشم سے کیوں تیز نظر کرتا ہے
کب میرا نالہ تیرے دل میں اثر کرتا ہے
سرمہ گیں چشم کی گردش جو نہ بھا جاتی تو
خاک یوں کاہے کو ہم ڈالتے سر میں پھرتے
ایک نگاہِ سرسری دیوانہ ہم کو کر گئی
گردشِ چشمِ پری رو ساحرِ بنگالہ تھا

مومن نے ان اشعار میں محض ظاہری پہلوؤں کو نہیں پیش کیا بلکہ عاشق کے دل کی کیفیت بھی بیان کی ہے۔

اسی طرح مومن نے اپنی غزلوں میں محبوب کے لبوں کا ذکر اور اس کی مختلف صفات کا بیان کیا ہے۔ یہاں بھی خارجی پہلوؤں کے ساتھ ساتھ عاشق کے داخلی جذبات شعر میں حسن کا نیا پہلو نمایاں کرتے ہیں:

مر گئے اس کے لبِ جاں بخش پر
ہم نے علاج آپ ہی اپنا کیا
اس لب لعل کی شکایت ہے
کیوں کہ رنگیں نہ ہو کلام میرا

رفتار یار کا بیان مومن نے خوبصورتی سے کیا ہے اور اس میں بھی اپنی انفرادیت اور ندرت کا کوئی پہلو تلاش کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں:

ہے زمیں سب فتنہ خیز اس کے خرامِ ناز سے
یہ قیامت کیسی آئی آسماں باقی رہا

خرامِ ناز نے کس کے جہاں کو کر دیا برہم
زمیں گرتی فلک پر ہے فلک گرتا زمیں پر ہے

ان اشعار سے ظاہر ہوتا ہے کہ مومن صرف خرامِ یار کے حسن کا بیان ہی نہیں کرتے بلکہ اس کو دیکھنے کے بعد عاشق کی جو کیفیت ہوتی ہے اس کا بھی ذکر کرتے ہیں۔ مومن نے خرامِ یار کو قیامت سے اس لیے تعبیر کیا ہے کہ خرامِ یار کو دیکھنے کے بعد خارجی اور داخلی دونوں طور پر عاشق کے باطن میں جو ہنگامہ برپا ہوتا ہے اس کا اندازہ قیامت کے ہنگامے سے ہی لگایا جا سکتا ہے۔

مومن نے اپنی غزلوں میں محبوب کے اعضا اور دیگر صفات کے علاوہ اس کی آواز کا بھی ذکر کیا ہے اور تشبیہ کی ندرت سے آواز کے حسن کو نمایاں کیا ہے:

اس غیرتِ ناہید کی ہر تان ہے دیپک
شعلہ سا لپک جائے ہے آواز تو دیکھو

شعر میں عاشق کو محبوب کی آواز صرف متاثر ہی نہیں کرتی بلکہ آواز کی ہر تان دیپک راگ کی طرح لگتی ہے۔

اس کے علاوہ مومن کی غزل میں محبوب کی حیا پر بھی توجہ دی گئی ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ مومن نے کتنی باریک بینی سے محبوب کی حیا کی تصویر پیش کی ہے:

آنکھوں سے حیا ٹپکے ہے انداز تو دیکھو
ہے بوالہوسوں پر بھی ستم ناز تو دیکھو

جو بے حجاب نہ ہوگی تو جان جائے گی
کہ راہ دیکھی ہے اس نے حیا کے آنے کی

بوالہوسوں پر ستم کرنے اور ناز دکھانے کے ساتھ ساتھ آنکھوں سے حیا کے ٹپکنے کی جو تصویر مومنؔ نے کھینچی ہے وہ بہت دلکش ہے اور بے حجاب نہ ہونے کی صورت میں جان جانے اور حیا کی راہ دیکھنے کا جو تصور ہے اس میں حیا کے حسن اور حجاب کی دلکشی کو مرکزی اہمیت حاصل ہے۔

مومنؔ نے محبوب کے دستِ حنائی کی تعریف خوبصورت پیرایے میں کی ہے۔ جس میں اس کے حسیاتی پہلوؤں کا بیان لطیف انداز میں کیا گیا ہے:

تو نے تو وہاں لگائی مہندی
یاں دل میں لگی نگار آتش

مومنؔ نے مہندی سے متاثر ہو کر عاشق کے دل میں آگ لگنے کی جو تصویر پیش کی ہے اس سے یہ بات نمایاں ہوتی ہے کہ اس شعر میں حسن کے بیان سے زیادہ حسن کی تاثیر کو پیش منظر میں اُبھارا گیا ہے۔

مومنؔ کی غزل میں حسن کے مختلف پہلو اور ان پہلوؤں کے حسن کا بیان حسیاتی رنگ و آہنگ کے ساتھ ملتا ہے۔ محبوب کے حسن کو دیکھنے کے بعد عاشق پر جو کیفیت طاری ہوتی ہے اس کا ذکر مومنؔ مختلف انداز میں کرتے ہیں:

تارے آنکھیں جھپک رہے تھے
تھا بام پر کون جلوہ گر رات
آمد آمد ہے چمن میں کس صنم انداز کی
سبزۂ خوابیدہ سے مخمل بچھاتی ہے بہار

یہاں تاروں کا جھپکنا اور بہار کے موسم میں سبزہ کا نکلنا ایک فطری عمل ہے مگر اسے مومنؔ نے محبوب کے بام پر آنے اور چمن میں اس کی آمد کا سبب بتا کر محبوب کے حسن کو مزید دلکش بنا دیا ہے۔ ظاہر ہے کہ اس پوری صورتِ حال میں عاشق کا باطنی اور شخصی ردِعمل کلیدی رول ادا کر رہا ہے۔

محبوب کے حسن کو دیکھ کر صرف عاشق ہی متاثر نہیں ہوتا بلکہ فطری مناظر تک اس سے

متاثر نظر آتے ہیں۔ مومن کا امتیاز یہ ہے کہ ان کی غزل میں محبوب کا ایک واضح تصور ملتا ہے اور غزل کے بیشتر مضامین محبوب کے اسی واضح تصور سے ہی پیدا ہوتے ہیں۔ مومن نے محبوب کے حسن کو بیان کرنے کے لیے اس کا رشتہ خارجی مظاہر بلکہ پوری کائنات سے قائم کیا ہے اور یہ دکھانے کی کوشش کی ہے کہ کس طرح خارجی فضا اور مظاہر کائنات اس کے حسن کے سحر میں گرفتار ہیں۔

مومن کی غزل کا محبوب ایک خاص ماحول کا پروردہ ہے اس ماحول کا اثر محبوب کی شخصیت پر بھی نمایاں ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مومن نے محبوب کے پردہ نشیں ہونے کا ذکر اکثر جگہ کیا ہے لیکن اس محبوب کی خوبی یہ ہے کہ پردہ نشیں ہونے کے باوجود بزم آرائی اس کا شیوہ ہے۔ محبوب کے گرد و پیش چاہنے والوں کا جمگھٹ لگا رہتا ہے۔ وہ نہ صرف ان کے ساتھ ہنستا بولتا ہے بلکہ انھیں غلط فہمی میں مبتلا رکھنے میں بھی اسے مہارت حاصل ہے۔ اس میں وہ سادگی اور معصومیت نہیں جو سیدھے سادے گھریلو قسم کے پردہ نشیں محبوب میں ہونی چاہیے۔ مومن کی غزل کا یہ محبوب پردہ نشیں ہونے کے باوجود معشوقانہ اداؤں سے بخوبی آگاہ ہے:

چاک پردے سے یہ غمزے ہیں تو اے پردہ نشیں
ایک میں کیا کہ سبھی چاک گریباں ہونگے

بے پردہ پس چلمن ایک بار تم آبیٹھے
ہے تاب نظر کس کو کیوں جلوہ گری اتنی

اب یہ صورت ہے کہ اے پردہ نشیں
تجھ سے احباب چھپاتے ہیں مجھے

ان اشعار سے پردہ نشیں محبوب کی اداؤں کا پتہ چلتا ہے کہ پردہ نشیں ہونے کے باوجود وہ کس طرح اپنا جلوہ دکھاتا ہے۔ صرف عاشق ہی نہیں بلکہ دوسرے لوگ بھی اس کے جلوے سے اتنے متاثر ہیں کہ اپنے گریباں چاک کرنے لگتے ہیں۔ وہ یوں تو بے پردہ اور کھل کر کسی سے نہیں ملتا لیکن چلمن کے پیچھے ہونے کے باوجود اپنے عاشقوں سے بے خبر نہیں رہتا بلکہ انھیں اپنی اداؤں اور جلوؤں سے بے خود کرتا رہتا ہے۔ اس کے اس رویے سے سچے عاشق کی جو حالت ہوتی ہے

اسے دیکھ کر عاشق کے دوست محبوب سے عاشق کو چھپاتے ہیں کہ کہیں عاشق محبوب کا دیدار کر کے پھر دیوانہ اور بے خود نہ ہو جائے۔ پردہ نشیں محبوب کی وجہ سے عاشق کی داخلی اور خارجی زندگی میں جو ہنگامے برپا ہوتے ہیں اس کا ذکر مومن کی غزلوں میں بکثرت ہے۔ یہ پردہ نشیں محبوب پردے میں رہنے کے باوجود کافی فعال ہے۔ مومن نے جہاں اس طرح کے موضوعات نظم کیے ہیں۔ وہاں خاصا ڈرامائی رنگ پیدا ہو گیا ہے۔ اس سلسلے میں مومن نے محبوب کے ناز و انداز اور عشوہ و ادا کے مختلف پہلوؤں کی تصویر پیش کی ہے:

کوئی دن تو اس پہ کیا تصویر کا عالم رہا
ہر کوئی حیرت کا پتلا دیکھ کر بن جائے تھا
ناز و شوخی دیکھنا وقت تظلّم دم بہ دم
مجھ سے وہ عذر جفا کرتا تھا اور شرمائے تھا

مومن نے ان اشعار میں صرف محبوب کے ناز و ادا کا ہی ذکر نہیں کیا ہے بلکہ اس کے نتیجے میں عاشق کی جو حالت ہوتی ہے اس کا نقشہ بھی خوبصورت الفاظ میں کھینچا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ مومن کے اشعار میں زیادہ گہرائی اور حسن کے انوکھے پہلو دیکھنے کو ملتے ہیں۔

مومن کی غزل کا محبوب صرف ظلم اور جور و جفا ہی نہیں کرتا بلکہ زندگی سے لطف اندوز ہونا بھی جانتا ہے۔ بذلہ سنجی اس کے مزاج کی اہم خصوصیت ہے۔ محبوب کے مزاج کے اس پہلو کی جھلک بھی ان کے یہاں ملتی ہے۔ مثلاً

اظہار شوق شکوہ اثر اس سے تھا عبث
یعنی کہا کہ مرتے ہیں تم پر کہا عبث
کس پہ مرتے ہو آپ پوچھتے ہیں
مجھے فکر جواب نے مارا
شکوہ آزار غیر کا جو کروں
ہنس کے کہتا ہے وہ کہ، ہاں افسوس

پہلے شعر میں عاشق جب اظہار شوق میں محبوب سے یہ بتا تا ہے کہ وہ اس پر جان دیتا ہے تو محبوب جواب دیتا ہے کہ یہ سب باتیں بے کار ہیں، اس سے کچھ حاصل ہونے والا نہیں جبکہ دوسرے شعر میں محبوب تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہوئے عاشق سے یہ سوال کرتا ہے آخر وہ کس پر فدا ہے؟ تیسرے شعر میں جب عاشق آزارِ غیر کا شکوہ محبوب سے کرتا ہے تو وہ اس بات کو خاص اہمیت نہیں دیتا۔ افسوس لفظ کا استعمال کر کے عاشق کو مزید چھیڑتا ہے۔ اس کے لہجے سے اندازہ ہوتا ہے کہ محبوب اس حالت زار کے باوجود عاشق کے سلسلے میں سنجیدہ نہیں ہے اور اس سنگین صورتِ حال میں بھی وہ مزاح اور تمسخر سے کام لیتا ہے۔

مومن نے محبوب کے محفل آرا ہونے کا ذکر بھی اپنے اشعار میں بار بار کیا ہے۔ وہ بزم آراستہ کرتا ہے اور بزم میں جس طرح کے واقعات رونما ہوئے ہیں، اس سے محبوب کے کردار پر روشنی پڑتی ہے:

مجلس میں تا نہ دیکھ سکوں یار کی طرف
دیکھے ہے مجھ کو دیکھ کر اغیار کی طرف
یاں جو تو اے مہروش تھا جلوہ گستر رات کو
چھٹ رہی تھی کیا ہوائی منھ کے اوپر رات کو
مجلس میں میرے ذکر کے آتے ہی اُٹھے وہ
بدنامیٔ عشاق کا اعزاز تو دیکھو

محفل میں محبوب اغیار کی جانب دیکھ کر پھر عاشق کی طرف دیکھتا ہے تا کہ اس عمل سے عاشق محبوب کی طرف نہ دیکھے۔ اس کے علاوہ محبوب کا غیر کے ساتھ رہنا اور اسے دیکھ کر عاشق کا جلنا، عاشق کا نام آتے ہی محبوب کا محفل سے اٹھ جانا ان اشعار سے محبوب کے کردار پر روشنی پڑتی ہے۔

غرض یہ کہ مومن نے اپنی غزل میں محبوب کا جو تصور پیش کیا ہے اس سے معلوم ہوتا ہے کہ محبوب کا کردار بہت فعال ہے۔ زندگی سے بھر پور ہے، اس سے لطف لینا جانتا ہے۔ پردہ نشیں ہونے کے باوجود پردہ نشینی کی معروف خصوصیات اس میں موجود نہیں ہیں۔ وہ بزم آرائی بھی کرتا ہے۔ اس میں عام انسان کی سی خصوصیات موجود ہیں۔

اسی طرح مومن کی غزل کا عاشق بھی ایک فعال کردار کا مالک ہے۔ وہ بھی زندگی سے بھرپور ہے، اس کی طبیعت میں جولانی ہے۔ وہ جذبۂ عشق کی اہمیت کو اچھی طرح سمجھتا ہے۔ بظاہر اس کے یہاں پریشان حالی ضرور نظر آتی ہے مگر اس کے باوجود وہ زندگی گزارنے کا ہنر جانتا ہے۔ وہ محبوب کو دیکھنے، اس کے حسن سے لطف اندوز ہونے اور اس کی ذات میں گم ہو جانے کے سوا کچھ اور نہیں سوچتا اور ان سب باتوں پر عاشق عمل بھی کرتا ہے۔ لیکن جب اس کی خواہش اس طرح پوری نہیں ہوتی تو اس میں محرومی کا احساس بیدار ہو جاتا ہے مگر مایوسی کے باوجود عاشق کے دل سے محبوب کی قربت کا خیال نہیں جاتا۔ ہر وقت عاشق کو اس کے جلوے یاد آتے رہتے ہیں۔ مومن نے اپنی غزلوں میں عاشق کی اس حالت کی اچھی تصویر کشی کی ہے:

کیا جلوے یاد آئے کہ اپنی خبر نہیں
بے بادہ مست ہوں میں شبِ ماہتاب میں
کیونکر نہ آدھی رات جاگے وہ جس کا دھیان ہو
آہوئے نیم خواب میں نرگس نیم باز میں
سامنے سے جب وہ شوخ دل رُبا آجائے ہے
تھامتا ہوں پر یہ دل ہاتھوں سے نکلا جائے ہے

ان اشعار سے معلوم ہوتا ہے کہ عاشق محبوب کے حسن اور اس کی اداؤں سے گہرا اثر قبول کرتا ہے۔ جب محبوب سامنے سے آتا ہے تو عاشق کو اپنا ہوش تک نہیں رہتا۔ محبوب کی شخصیت عاشق کی آنکھوں کے سامنے رنگین پردہ ڈال دیتی ہے اور وہ ساری دنیا میں رنگینیوں کا جلوہ دیکھتا ہے۔ اس رنگینی کی وجہ سے عاشق کے دل میں وصل کا خیال پیدا ہوتا ہے:

یارب وصالِ یار میں کیوں کر ہو زندگی
نکلی ہی جان جاتی ہے ہر ہر ادا کے ساتھ
کب تلک جئیں یارب ہجر غیرتِ مہ میں
صبح اُٹھ کے منھ کب تک آفتاب کا دیکھیں

ان اشعار میں مومن نے ایسے عاشق کا نقشہ کھینچا ہے جو ہر وقت وصالِ یار کے متعلق ہی فکر مند رہتا ہے اور اس کو حاصل کرنے کی تدبیریں سوچتا رہتا ہے۔ عاشق محبوب کے مقابلے میں خود کو کمتر نہیں سمجھتا۔ اس سے برابری کی سطح پر ملتا ہے۔ شعر ملاحظہ ہو:

ہیں اسیر اس کے جو ہے اپنا اسیر
ہم نہ سمجھے قید کیا صیاد کیا

اس میں عاشق اور محبوب کے درمیان ایک ناگزیر ربط ہے اور ربط کی نوعیت مساویانہ ہے۔ عاشق محبوب کے ہاتھوں گرفتار نہیں ہوتا بلکہ وہ خود بھی صیاد بن کر محبوب کو قید کرتا ہے:

آئے غزالِ چشم سدا مرے دام میں
صیاد ہی رہا میں گرفتار کم ہوا

مومن کی غزل کے عاشق کی زندگی میں ناکامی اور محرومی کا احساس کم ہے۔ اس لیے کہ اس کا محبوب عاشق سے خواہ مخواہ دور نہیں بھاگتا۔ وہ عاشق کو ناز و ادا ضرور دکھاتا ہے لیکن اس کے باوجود عاشق سے قربت کا خواہش مند ہے:

جذبۂ دل کو نہ چھاتی سے لگاؤں کیونکر
آپ وہ میرے گلے دوڑ کے اک بار لگا

مگر اس کے باوجود عاشق کو سکون حاصل نہیں ہوتا۔ محبوب کی موجودگی میں اسے ہجر کی کیفیت کا احساس ہوتا ہے جس سے ظاہر ہوتا ہے کہ عاشق کے مزاج میں بے چینی ہے۔ اس اضطراب اور بے چینی کے سبب وہ مختلف حالات سے دوچار ہوتا ہے جس کا ذکر مومن نے اپنے اشعار میں جگہ جگہ کیا ہے:

کچھ سن کے جو میں چپ ہوں تو تم کہتے ہو بولو
سمجھ تو یہ تھوڑا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا
کرتے ہیں اپنے زخمِ جگر کو رفو ہم آپ
کچھ بھی خیالِ جنبشِ مژگاں نہیں رہا

ٹھانی تھی دل میں اب نہ ملیں گے کسی سے ہم
پر کیا کریں کہ ہوگئے ناچار جی سے ہم

تم مرے پاس ہوتے ہو گویا
جب کوئی دوسرا نہیں ہوتا

یہ حالت ہے تو کیا حاصل بیاں سے
کہوں کچھ اور کچھ نکلے زباں سے

ان اشعار میں مومنؔ نے عشق و عاشقی کے مختلف تجربات کو کیفیات کی صورت میں پیش کیا ہے۔ یہ انسانی زندگی کے عام تجربات ہیں۔ ہر انسان کو اس میں اپنی جذباتی واردات کا عکس نظر آتا ہے۔ مومنؔ کی غزل کا عاشق محبوب پر جان نثار کرنا اپنا نصب العین سمجھتا ہے۔ عاشق محبوب کے ظلم وستم سے پریشان تو ہوتا ہے مگر وہ محبوب سے شکوہ نہیں کرتا۔ اس لیے کہ شکوہ کرنے سے اس کے دل میں موت کی خواہش پیدا ہوگی جبکہ عاشق یہ چاہتا ہے کہ دل میں محبوب کے سوا کسی اور چیز کی خواہش نہ ہو:

خواہشِ مرگ ہو اتنا نہ ستانا، ورنہ
دل میں پھر تیرے سوا اور بھی ارماں ہونگے

عاشق محبوب سے اتنی محبت کرتا ہے کہ کسی اور کی خواہش تو درکنار، موت کی بھی خواہش کرنا پسند نہیں کرتا۔ مومنؔ کی غزل کا عاشق محبوب کا بہت خیال رکھتا ہے۔ وہ عالمِ فراق میں چارہ گر کو منع کرتا ہے کہ عاشق کی تباہ حالی کی خبر وہ محبوب کو نہ دے کیوں کہ اگر محبوب عاشق کی تباہ حالی کو دیکھے گا تو اسے تکلیف ہوگی۔ اس لیے وہ چارہ گر سے کہتا ہے:

جانے دے چارہ گر شب ہجراں میں مت بلا
وہ کیوں شریک ہو مرے حالِ تباہ میں

چارہ گر محبوب کو بلا کر عاشق کی بیماری کا علاج کرانا چاہتا ہے مگر عاشق چارہ گر کو منع کرتا ہے کیوں کہ ایسا کرنے سے اس کا محبوب پریشان ہوگا۔ عاشق کا یہ خیال محبوب سے شدید

محبت کی وجہ سے ہوتا ہے۔ عاشق کے عشق میں اس حد تک شدت ہے کہ عاشق محبوب کی آزمائش میں پورا اترنے کے لیے رقیب کے ساتھ اس کی شب وصل بھی برداشت کر لیتا ہے:

لے شبِ وصل غیر بھی کاٹی
تو مجھے آزمائے گا کب تک

اس میں بظاہر عجیب صورتِ حال پیش کی گئی ہے مگر عشق کی عظمت ہے کہ وہ محبوب کی خاطر ایسا کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے۔ یہ عاشق کی سچی محبت کا ہی اثر ہے کہ وہ صداقت، ایثار، قربانی اور سپردگی کا پیکر نظر آتا ہے۔ یہ باتیں اس کے عشق کو عظمت سے ہم کنار کرتی ہیں۔ اسی سچی محبت کے سبب عاشق اور محبوب دونوں میں ایک دوسرے کے لیے کشش پیدا ہو جاتی ہے۔ چنانچہ عاشق کی زندگی میں کچھ ایسے لمحات بھی آتے ہیں جب محبوب اس کے گلے لگ جاتا ہے:

جذبۂ دل کو نہ چھاتی سے لگاؤں کیوں کر
آپ وہ میرے گلے دوڑ کے ایک بار لگا

اس شعر سے ظاہر ہوتا ہے کہ صرف عاشق ہی محبوب سے محبت نہیں کرتا بلکہ محبوب بھی اس کا شیدائی ہے۔ مومنؔ نے اپنی غزلوں میں عاشق کا ایسا کردار پیش کیا ہے جس کی شخصیت کے مختلف پہلو جگہ جگہ نظر آتے ہیں۔ عاشق حسن کا شیدائی ضرور ہے مگر حسنِ نظر کی دولت سے مالا مال ہے۔ اس کی محبت کا سر چشمہ محبوب ہے۔ وہ محبوب کی قربت کا خواہش مند ہے اور اس کے لیے مختلف تدابیر بھی اختیار کرتا ہے۔ اس کی زندگی میں ہونے والے تجربات عام انسانی زندگی سے تعلق رکھتے ہیں۔ وہ پروقار رویہ رکھتا ہے۔

غرض مومنؔ کی غزلوں میں عشق و عاشقی کا ایک مکمل نظام ملتا ہے۔ اس کے مرکزی کردار محبوب اور عاشق ہیں۔ ان کے جذباتی رشتے اور اس کے نتیجے میں پیدا ہونے والے حالات و واقعات سے اس تصورِ عشق کا خاکہ تیار ہوتا ہے۔ مومنؔ کے یہاں عشق کا ماورائی تصور نہیں ہے بلکہ وہ اسی دنیا کا عشق ہے۔ جذباتی اور جسمانی تسکین اس کا مقصد ہے۔ اس عشق میں جو چیز سب

سے نمایاں ہے وہ اس کی عمومیت ہے۔ مومن نے اس عشق کو ایک عام انسان کا فطری جذبہ بنا کر پیش کیا ہے۔ مومن کی غزلوں کا محبوب روایتی نہ ہو کر ایک عام انسان ہے۔ اسی لیے وہ عاشق پر صرف ظلم وستم ہی نہیں کرتا بلکہ اس کی اہمیت کو بھی محسوس کرتا ہے۔ عاشق کے ایثار اور محبت کی وجہ سے محبوب اس کی طرف التفات کرتا ہے۔ اس طرح اسے محبوب کی قربت بھی نصیب ہوتی ہے مگر وہ اس سے مطمئن نہیں ہوتا اور ہر وقت کی قربت کا خواہش مند ہوتا ہے:

وعدۂ وصل سے دل ہو شاد کیا
تم سے دشمن کی مبارک باد کیا

اگر مرضی یہی ٹھہری کہ تجھ کو چھوڑ دوں، مجھ کو
بتا دے اور کوئی غیرتِ مہتاب اپنا سا

غیروں پہ کھل نہ جائے کہیں راز دیکھنا
میری طرف بھی غمزۂ غماز دیکھنا

جلوہ دکھلائے تا وہ پردہ نشیں
میں نے دعویٰ کیا تحمل کا

کہتے ہیں تم کو ہوش نہیں اضطراب میں
سارے گلے تمام ہوئے اک جواب میں

مومن نے اپنی شاعری میں محبت کے رشتے کے مختلف پہلوؤں کو پیش کر کے اپنے عشقیہ تصورات کی وضاحت کی ہے۔ ان کے یہاں یہ رشتہ بڑی اہمیت رکھتا ہے مگر رقیب اس رشتے کو پروان چڑھتے ہوئے نہیں دیکھ سکتا۔ اس کا ذکر بھی مومن کی غزلوں میں بار بار ہوا ہے:

ہنستے جو دیکھتے ہیں کسی کو کسی سے ہم
منھ دیکھ دیکھ روتے ہیں کس بے کسی سے ہم

غیر سے سرگوشیاں کر لیجیے پھر ہم بھی کچھ
آرزو ہائے دل درد آشنا کہنے کو ہیں

ان اشعار میں رقیب ایک زندہ کردار نظر آتا ہے۔ مومن کے یہاں عشق کی بنیاد صداقت اور اخلاص پر ہے۔

صنفِ غزل کی مزاج دانی کا شعور مومن کے یہاں کافی پایا جاتا ہے۔ ان کی غزلوں میں روایت کا احترام ہے، علامتوں اور اشاروں کی نیرنگی ہے۔ زبان کی سادگی، بیان کی رنگینی اور لب ولہجہ کا بانکپن ہے۔ مومن کی غزلوں میں ان تمام پہلوؤں کا ایک نہایت حسین اور لطیف امتزاج ملتا ہے۔ انھوں نے عام علامتیں اور تمثیلیں اس طرح استعمال کی ہیں جن سے عشق کی فضا کو تقویت ملتی ہے:

کچھ قفس میں ان دنوں لگتا ہے جی
آشیاں اپنا ہوا برباد کیا

چھوٹنا دامِ شکستہ سے بھی آسان نہیں
میں گرفتار خمِ گیسوئے صیاد رہا

برق کا آسماں پر ہے دماغ
پھونک کر میرے آشیانے کو

نہ بجلی جلوہ فرما ہے نہ صیاد
نکل کر کیا کریں ہم آشیاں سے

ان اشعار میں مومن نے قفس، صیاد، خمِ گیسو، برق، آشیاں وغیرہ علامتوں کو نئی معنویت اور نئے انداز میں پیش کیا ہے۔ انھوں نے صرف نئی علامتوں کا ہی بہتر استعمال نہیں کیا ہے بلکہ نئی علامتوں کی تصویر کشی مختلف انداز میں کی ہے:

کیا ٹھہرے فوجِ غم کے مقابل فغاں وآہ
جمتے نہیں ہیں لشکر برباد کے قدم

داغِ خوں سے وہ میرے حیراں ہوا
دامن الجھا ہے گل بے خار میں

کیا باتیں بناتا ہے وہ جان جلاتا ہے
پانی میں دکھاتا ہے کافور کا جل جانا
برق آہ کو جو میں نے کہا مسکرا دیا
دل گرمیوں نے اس کی کلیجا جلا دیا

ان اشعار میں مومن نے ایک نئی امیجری پیدا کی ہے۔ان کا فن تہہ در تہہ ہے۔اس میں بڑی رمزیت اور ایمائیت ہے۔وہ اشعار میں خیالات کا اظہار اشاروں اور کنایوں میں کرتے ہیں۔مومن نے غزل کی اس روایت سے بہت استفادہ کیا ہے:

ذکرشراب و حور کلامِ خدا میں دیکھ
مومن میں کیا کہوں مجھے کیا یاد آگیا

زلفیں اٹھاؤ رخ سے دل کی جلن مٹے
بجھ جائے ہے جہاں میں وقتِ سحر چراغ
میرے تغیر رنگ کو مت دیکھ
تجھ کو اپنی نظر نہ ہوجائے

مومن کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے رمزیت اور ایمائیت کو اپنے حدود میں رکھا ہے۔ ان کی یہ رمزیت اور ایمائیت، ابہام کی حدود میں داخل نہیں ہوتی۔اس لیے اس میں فنکارانہ حسن نظر آتا ہے۔رمزیت اور ایمائیت کے سبب مومن کی غزلوں میں ایک مصورانہ شان نظر آنے لگتی ہے۔تصویر کشی میں مومن کو کمال حاصل ہے۔محاکات میں کہیں کہیں ڈرامائی رنگ و آہنگ بھی پیدا ہوگیا ہے۔یہی سبب ہے کہ ان کی بنائی ہوئی تصویریں متحرک نظر آتی ہیں:

دیدۂ حیراں نے تماشا کیا
دیر تلک وہ مجھے دیکھا کیا
ہر ایک سے اس بزم میں شب پوچھتے تھے نام
تھا لطف جو کوئی میرا ہم نام نکلتا

ایک ایک ادا سو سو دیتی ہے جواب اس کے

کیوں کر لبِ قاصد سے پیغام ادا ہوتا ہے

سن کے میری مرگ بولے مر گیا اچھا ہوا

کیا برا لگتا تھا کس دم سامنے آجائے تھا

میں اپنی چشمِ شوق کو الزام خاک دوں

اُس کی نگاہِ شرم سے کیا کچھ عیاں نہیں

شب تم جو بزمِ غیر میں آنکھیں چرا گئے

کھوئے گئے ہم ایسے کہ اغیار پا گئے

ان اشعار میں ہر جگہ ایک مکمل تصویر نظر آتی ہے۔ ان میں احساس، جذبے اور خیال نے تصویروں کا خاکہ تیار کیا ہے جس میں ڈرامائی رنگ و آہنگ بھی نمایاں ہے اور جس نے انھیں زندگی سے قریب کر دیا ہے۔

مومن نے زبان و بیان اور الفاظ کے استعمال کو ایک فنِ لطیف بنا دیا ہے۔ انھوں نے الفاظ کے استعمال میں کوئی خاص اہتمام نہیں کیا ہے بلکہ سیدھے سادے انداز میں عام بول چال کی زبان استعمال کی ہے۔ مومن نے اپنی غزلوں میں جگہ جگہ روزمرہ اور محاورے کا استعمال خوبصورتی سے کیا ہے۔ مومن کی شاعری میں شاعرانہ حسن کا جو رچاؤ ملتا ہے اس میں زبان و بیان کو اہمیت حاصل ہے۔ یہ الفاظ ان کی غزلوں میں کہیں تو مخصوص آہنگ کو پورا کرتے ہیں، کہیں ان کے مناسب ردوبدل سے ایک نغمگی پیدا ہوتی ہے۔ کہیں یہ الفاظ علامات واشارات اور تشبیہات و استعارات کی شکل اختیار کر کے شاعرانہ فضا کی تخلیق کرتے ہیں۔ مومن نے اپنی غزلوں میں الفاظ اور زبان و بیان کے استعمال سے شاعرانہ حسن کی جو تخلیق کی ہے اس نے ان کی غزلوں کو فنی اعتبار سے بلند کر دیا ہے۔ اشعار ملاحظہ ہوں:

اُس کوچے کی ہوا تھی کہ میری ہی آہ تھی

کوئی تو دل کی آگ پہ پنکھا سا جھل گیا

نالۂ شب نے یہ ہوا باندھی
ہوگیا گل چراغ بلبل کا

خاک اڑائی گل نے یہ کس کے جنونِ عشق میں
آئے ہے کچھ اٹی ہوئی بادِ صبا غبار میں

اس ستم گر سے مگر آنکھ لڑی ہے کہ جناب
کیسے کچے گھڑے پانی لب جو، بھرتے ہیں

یہاں دل کی آگ پر پنکھا سا جھلنے، چراغ بلبل کے گل ہو جانے اور کچے گھڑے پانی بھرنے میں جو حسن ہے وہ روزمرہ اور محاورے کے فنکارانہ استعمال سے پیدا ہوا ہے۔ ان اشعار میں مومن کا تخیل ایسی شعریت اور حسن پیدا کرتا ہے جس کا اثر براہ راست حواس پر پڑتا ہے۔ اس طرح ان کی غزلوں میں فنی اور جمالیاتی اعتبار سے ایک نیا رنگ و آہنگ پیدا ہو جاتا ہے۔

مومن کی غزلوں پر فارسی کی روایت کے اثرات کافی گہرے ہیں۔ فارسی ترکیبوں کی بندش میں مومن نے بڑے فنکارانہ شعور کا اظہار کیا ہے۔ فارسی ترکیبوں نے مومن کی غزلوں میں صوری اور صوتی اعتبار سے بڑی دلکشی پیدا کر دی ہے:

لگی نہیں ہے یہ چپ لذتِ ستم سے کہ میں
حریفِ کشمکش نالۂ وفغاں نہ ہوا

تشنہ کامی وصال کی مت پوچھ
شوقِ تیغ خوش آب نے مارا

کرتے ہیں اپنے زخم جگر کو رفو ہم آپ
کچھ بھی خیال جنبشِ مژگاں نہیں رہا

اے سوز گریہ آگے تری آب و تاب کے
پانی بھرے ہے جلوۂ آتش فشانِ شمع

ان اشعار میں نالۂ وفغاں، شوقِ تیغ خوش آب، جنبشِ مژگاں اور جلوۂ فشانِ شمع کی

ترکیبوں نے اشعار میں صوتی حسن پیدا کر دیا ہے۔

مومن کی غزلوں میں ان کا مخصوص لب ولہجہ اہمیت رکھتا ہے۔ ان کی شاعری اپنے مخصوص لب و لہجے سے پہچانی جاتی ہے۔ مومن کو گفتگو کا سلیقہ آتا ہے۔ ان کی شخصیت کا بانکپن ان کے کردار کی رعنائی ان کے لب و لہجے میں سمٹ آتی ہے۔ مومن کی بات تہہ در تہہ ہوتی ہے۔ اس لیے کہ وہ جو لہجہ استعمال کرتے ہیں اس میں رنگینی اور رعنائی ہے۔ مندرجہ ذیل اشعار سے ان کے لب و لہجے کا کس قدر اندازہ ہوتا ہے:

مت پوچھ کہ کس واسطے چپ لگ گئی ظالم
بس کیا کہوں میں کیا ہے کہ میں کچھ نہیں کہتا

وقتِ وداع بے سبب آزردہ کیوں ہوئے
یوں بھی تو ہجر میں مجھے رنج و عذاب تھا

یہ رنگ آمیزیاں کیسی ہیں، کس کا ڈر ہے، دیکھو
مجھے تو کچھ نظر آتا ہے یہ خوں ناب اپنا سا

پامال کیجیے شوق سے پر بزمِ خاص میں
اتنا تو ہو کہ خاک مری در بدر نہ ہو

مومن نے اپنے لب و لہجے سے کہیں کہیں مکالمے کا جو انداز اور ڈرامے کی جو شان پیدا کی ہے، اس سے شعر کا تاثر شدید اور دیرپا ہو جاتا ہے۔ جہاں بھی مومن اپنے مخصوص لب و لہجے سے کام لیتے ہیں وہاں ایک تصویر ضرور بنتی ہے۔ جمالیاتی اعتبار سے غزل میں انفرادی شان مومن کے اسی لب و لہجے نے پیدا کی ہے۔

اردو غزل کی روایت میں مومن کی غزلیں ایک گراں قدر اضافہ ہیں جس نے غزل کی روایت کو ایک نئے رنگ سے آشنا کیا ہے۔ اس میں نئی زندگی پیدا کی۔ مومن کی شاعری میں صداقت اور اخلاص مندی کے پہلو نمایاں ہیں۔ اسی لیے وہ آپ بیتی ہونے کے باوجود جگ بیتی معلوم ہوتی ہے۔

مومن کے موضوعات کا دائرہ بظاہر تو بہت محدود ہے مگر انھوں نے اس میں حسن وعشق، اس کے مختلف معاملات اور واردات و کیفیات کی ترجمانی اس طرح کی ہے کہ اس میں وسعت پیدا ہوگئی ہے۔ مومن کی غزلوں میں جذباتی نظام کا گہرا شعور ملتا ہے۔ انھوں نے اس میں ذاتی تجربات کے ذریعے ایک انفرادی شان پیدا کردی ہے۔ مومن کی شاعری کی خوبی یہ ہے کہ ان کے یہاں انسانی زندگی کے حسین ترین لمحوں کی عکاسی کی گئی ہے۔ اس لیے وہ رنگین اور پرکار نظر آتی ہے۔ ان کی غزلوں میں اس دور کی جھلکیاں بھی اکثر نظر آتی ہیں۔ مومن کی غزلوں میں عاشقی کی جو قدریں ملتی ہیں، ان کو اس زمانے کی معاشرت اور تہذیب نے پیدا کیا ہے۔ یہ معاشرتی اور تہذیبی شعور مومن کی غزلوں میں بیشتر جگہ موجود ہے۔ اسی سبب مومن کی غزلوں میں اس زمانے کی زندگی کے بعض اجتماعی پہلوؤں کو بھی دیکھا جاسکتا ہے۔ غرض مومن غزل کے فن کو برتنے کا ہنر جانتے تھے۔ ان کی غزلوں میں یہ فن اپنے عروج پر ہے۔ یہی وجہ ہے کہ اردو غزل کی روایت میں مومن کا مرتبہ بہت بلند ہے۔ وہ ہر اعتبار سے اپنے معاصرین سے منفرد نظر آتے ہیں اور انفرادیت کا راز زندگی اور فن کے اس حسین امتزاج میں ہے جسے مومن کے تخلیقی شعور نے یکسر انوکھے پیکر میں پیش کیا ہے۔

تدریسِ قصیدہ کی مبادیات

کامیاب اور بہتر تدریس معلوم سے نامعلوم، مانوس سے غیر مانوس اور آسان سے مشکل کے تدریسی طریقۂ کار پر منحصر ہے۔ یہ سفر تبھی آسان ہوگا جب معلم کو اس بات کی معلومات ہوگی کہ طلبہ کے لیے مانوس کیا ہے؟ ان کی معلومات کتنی ہے؟ ان کی ذہنی سطح کیا ہے؟ وہ کس حد تک اپنی مشکلوں کو آسان بنا چکے ہیں؟ ان باتوں کی معلومات تبھی ممکن ہے جب معلم طلبہ کی سابقہ معلومات سے نئی معلومات کو ہم آہنگ کرنے سے قبل طلبہ سے گفتگو کرے، ماقبل تدریس ممکنہ جانچ اور طلبہ کے نتائج سے واقف ہو۔ اس طرح معلم اپنے پڑھائے جانے والے سبق کو بامعنیٰ اور بامقصد بنا سکے گا۔ یہی وجہ ہے کہ اچھی تدریس کے لیے معلم کا مقصد واضح ہونا چاہیے۔ مقصد کا واضح شعور تدریس کے لیے بہت ضروری ہے۔ اس کی وجہ سے یہ اندازہ لگانے میں آسانی ہوگی کہ مقصد کو پورا کرنے کے لیے معلم کو کتنی اور کیسی کاوش کی ضرورت ہے۔ مقصد واضح ہوگا تو اسی کے مطابق معلم نصاب کی تیاری کرے گا۔ اسی کی مناسبت سے طریقۂ تعلیم کا استعمال کرے گا اور اسی کی مناسبت سے کلاس میں لیکچر کی تیاری کے ساتھ ساتھ تدریس کے ذرائع کا تعین کرے گا۔ مقصد کے واضح ہونے پر ہی معلم امتحان کا طریقۂ کار اور کاپیوں کو جانچنے کا معیار طے کرے گا۔

ہر دور میں بدلتے ہوئے حالات کے سبب تعلیم کے مقاصد بھی بدلتے رہتے ہیں مگر ادب کا مقصد ہمیشہ سے ایک ہی رہا ہے۔ ادب انسان کی شخصیت میں نکھار لاتا ہے اور اس کی تکمیل کرتا ہے، انسان کے احساسات کو بیدار کرتا اور غلط اور صحیح کا شعور پیدا کرتا ہے۔ ادب انسان کو نئے ڈھنگ سے دنیا دیکھنے کے ساتھ ہی اپنے احساسات و تجربات کو بہتر طریقے سے بیان کرنے کا سلیقہ بھی سکھاتا ہے۔ ادب میں دو طریقوں سے اپنے جذبات و احساسات اور خیالات کا اظہار

کیا جاتا ہے۔ ایک نثری پیرایے میں دوسرے شعری پیرایے میں۔ چونکہ ہر انسان باطنی طور پر ایک جمالیاتی شعور رکھتا ہے۔ اس لیے شاعری کے لیے یہ ضروری ہے کہ وہ قاری یا سامع کے دل کو چھولے۔ دل سے نکلی ہوئی بات دل تک پہنچ جائے۔ انسان اپنی زندگی میں بہت سے کام نفع و نقصان کا خیال کیے بغیر دل کو تسکین پہنچانے کے لیے کرتا ہے۔ ادب یا شاعری کا سننا اور پڑھنا بھی انھی میں ایک ہے۔ شاعری میں شاعر اپنی قوتِ تخیل کا استعمال قدرتِ بیان کے ذریعہ کرتا ہے۔ اس کا تخیل اور بیان جتنا خوبصورت ہوگا وہ شعر اتنا ہی اچھا تسلیم کیا جائے گا اور وہ قاری یا سامع کی جمالیاتی حس کی نشو ونما کر سکے گا۔

قصیدے کا مقصد کسی کی تعریف وتوصیف بیان کرنا ہے۔ بزرگوں کی شان میں کہے گئے قصیدے سے روحانی فیض اور سلاطین و امرا کی تعریف میں کہے گئے قصیدے سے صلہ و انعام کا حصول قصیدہ گو کے پیشِ نظر رہا ہے لیکن قصیدہ پڑھانے کا مقصد محض تعریف وتوصیف کی وضاحت نہیں ہے اور نہ ہی صرف الفاظ کی پرتوں کو کھولنا ہی ہے بلکہ اس کے ذریعہ طلبہ کے شعری ذوق کو بیدار کرنا بھی ہے تاکہ ان میں احساسات اور جذبات شناسی کی قوت بیدار ہو سکے اور ان میں شعر وادب کی سمجھ پیدا ہو سکے۔

قصیدے کی تدریس کے لیے سب سے پہلی بات جو معلم کو ذہن میں رکھنی ہے وہ طلبہ کی ذہن سازی ہے تاکہ ان کا ذہن قصیدے میں دلچسپی محسوس کرے۔ یہاں معلم کے پاس پورا موقع ہے کہ وہ طلبہ کے سامنے وہ ماحول پیش کردے جو شاہی درباروں کا ہوتا تھا۔ ایسا کرنے میں طلبہ پوری طرح سبق کے لیے ذہنی طور پر تیار ہو جائیں گے اور اس متن میں کیا ہے یہ جاننے کے لیے ان کا تجسس بڑھ جائے گا۔ اس کے بعد معلم کو اس بات کا درس دینا ہے کہ قصیدہ کیوں کہا جاتا ہے۔ شاعر جو بادشاہ یا نواب کی مدح کرتا ہے تو اس کے پسِ پشت اس کا مقصد کیا ہے؟ قصیدے کی کتنی اقسام ہیں۔ کسی کی مدح میں کہے گئے قصیدے کو مدحیہ اور برائی یا ہجو میں کہے گئے قصیدے کو ہجویہ کہتے ہیں جہاں پر معلم مدحیہ اور ہجویہ قصیدے کا ذکر کرے تو اس طرح کے اشعار کی مثالیں بھی مہیا کردے جن میں کسی کی توصیف یا ہجو بیان کی گئی ہو۔ ساتھ ہی طلبہ کو اس بات سے بھی واقف کرانا چاہیے کہ بزرگانِ دین کی مدح میں کہے گئے قصیدے میں ان کی عظمتوں کا بیان، ان

کے اخلاق واطوار کا ذکر اور ان سے عقیدت کا اظہار ہوتا ہے۔ اس طرح قصیدے کی تمہید باندھتے ہوئے معلم کو قصیدے کے فن سے آگاہ کرانا چاہیے تاکہ طلبہ قصیدے کے فن سے اچھی طرح واقف ہو سکیں۔ اگر طلبہ پہلی بار قصیدے کی قرأت کر رہے ہیں تو قصیدے کے تعارف کے بعد اس کے اجزائے ترکیبی پر بھی روشنی ڈالنی چاہیے کہ قصیدے میں تشبیب کا کیا مطلب ہے؟ قصیدے کے ابتدائی اشعار کو تشبیب کیوں کہتے ہیں؟ اس طرح تشبیب کے اشعار کی وجہ تسمیہ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے معلم کو یہ واضح کرنا چاہیے کہ قصیدہ اردو شاعری میں عربی کے توسط سے آیا ہے۔

ادبی تخلیق کی دو قسمیں ہوتی ہیں ایک الہامی یعنی غیر شعوری، دوسری شعوری جو کوشش کے بعد تخلیق کی جائے۔ قصیدے کی صنف دوسری قسم میں شامل ہے کیونکہ یہ شعری تخلیق قصد یعنی ارادے کے ساتھ شروع کی گئی۔ اس میں شاعر کے ارادے کا دخل ہے کہ کسی کی توصیف کرے۔ عرب، جنگ و جدال میں اپنے سپاہیوں کا حوصلہ بڑھانے کے لیے عشقیہ مضامین باندھتے تھے اور رومان پرور باتیں کرتے تھے۔ اس طرح قصیدے کے ابتدائی حصے کا تعلق شباب سے تھا اس لیے اس حصے کو تشبیب سے موسوم کیا گیا۔ ان باتوں کا ذکر کرتے ہوئے معلم تشبیب کے کچھ اشعار طلبہ کو سنائے تاکہ طلبہ کے ذہن میں یہ بات اچھی طرح اُتر جائے کہ تشبیب کیا ہے اور اسے تشبیب کہتے کیوں ہیں۔ معلم کو چاہیے کہ اساتذہ کے مشہور قصیدوں سے مثالیں پیش کرے۔

تشبیب کے بعد معلم طلبہ کو قصیدے کے دوسرے حصے گریز سے واقف کرائے کہ تشبیب اور مدح کے درمیان جوڑنے والی کڑی کو گریز کہتے ہیں۔ ساتھ ہی مثال دیتے ہوئے یہ بتائے کہ شاعر تشبیب سے گریز کی جانب کس طرح آتا ہے۔ بہادر شاہ ظفر کی مدح میں کہے گئے غالبؔ کے قصیدے کی تشبیب اور گریز کے اشعار دیکھیے کہ کس طرح سے شاعر تشبیب کے اشعار میں صبح کا منظر بیان کرتے ہوئے گریز کی جانب آتا ہے۔ مثال ملاحظہ ہو

صبح دم دروازۂ خاور کھلا | مہرِ عالم تاب کا منظر کھلا
خسروِ انجم کے آیا صرف میں | شب کو تھا گنجینۂ گوہر کھلا
وہ بھی تھی اک سیمیا کی سی نمود | صبح کو رازِ مہ و اختر کھلا
ہیں کواکب کچھ، نظر آتے ہیں کچھ | دیتے ہیں دھوکا یہ بازی گر کھلا

طالب علم درمیان میں سوال کرتا ہے تو معلم کو اس کا جواب دینے میں تامل نہیں کرنا چاہیے۔ آخر میں معلم ایک بار پھر مختصراً قصیدے کا مفہوم پیش کرے اور اس طرح قصیدے میں کہی گئی بات طلبہ کے ذہن نشیں ہو جائے گی۔ پھر طلبہ کو گھر کے کام کے لیے کچھ سوالات کے جوابات لکھ کر لانے کے لیے کہنا چاہیے تاکہ لکھنے میں بھی ان کی مشق ہو سکے۔

اس طرح یہ نتیجہ سامنے آتا ہے کہ قصیدہ کی تدریس، شاعری کی دوسری صنفوں کے مقابلے زیادہ توجہ اور احتیاط کا تقاضہ رکھتی ہے۔ چونکہ یہ ایسی صنف ہے جو موجودہ عہد کے ماحول سے مطابقت نہیں رکھتی۔ ساتھ ہی اس کی زبان، اس کا بیان اور اس کا لہجہ بھی ایسا پُر تکلف ہوتا ہے کہ معلم کو ماقبل تدریس لغات اور دوسری معاون کتابوں سے رجوع کرنا پڑتا ہے۔

MUTALEATI ZAWIYE

by

Hina Afreen

'مطالعاتی زاویے' ڈاکٹر حنا آفریں کی تیسری کتاب ہے۔ اس کتاب میں بھی حنا آفریں کی سنجیدگی برقرار ہے بلکہ بعض تحریروں میں استدلالی رنگ پہلے سے کہیں زیادہ گہرا دکھائی دیتا ہے۔ اس کتاب کے مشمولات سے اس بات کا بھی ثبوت ملتا ہے کہ حنا آفریں کی دلچسپیاں کسی ایک صنفِ ادب یا ادب کی کسی مخصوص جہت تک محدود نہیں ہیں۔ فہرست کے عنوانات مثلاً 'معاصر اردو افسانے پر ایک نگاہ'، 'اردو فکشن۔ تنقید اور تجزیہ: ایک مطالعہ'، 'کابلی والا: ایک تجزیاتی مطالعہ'، 'ادب اور سماج کا رشتہ: غضنفر کے ناول دویہ بانی کے حوالے سے'، 'امیر خسرو اور قومی یکجہتی'، 'مومن کی غزل گوئی'، 'مشترکہ تہذیب کی تشکیل میں اردو کی صوفیانہ شاعری کا کردار'، وغیرہ بتاتے ہیں کہ ڈاکٹر حنا آفریں شاعری کی باریکیوں کے ساتھ ساتھ فکشن کی شعریات کو بھی سمجھتی ہیں اور پرانے اور نئے ادب پر بھی ان کی نگاہ رہتی ہے۔ ان کے نتائج بتاتے ہیں کہ وہ فن اور فنکار دونوں کی تہہ تک پہنچنے کی کوشش کرتی ہیں اور یہ بھی دیکھتی ہیں کہ تخلیقی عمل میں معاشرہ، ماحول اور زمانے کا کیا رول ہوتا ہے۔

پروفیسر غضنفر علی

ڈائریکٹر

اکادمی برائے فروغِ استعدادِ اردو میڈیم اساتذہ

جامعہ ملیہ اسلامیہ، نئی دہلی

ISBN 93-82997-37-7

9789382997375